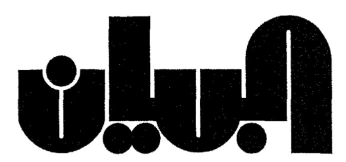
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 370/ مايو - 2001

ملف العدد:

دراسات في الشعر العربي





العدد/ 370 / مايو 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(370) May 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

■ محور العدد:

■ الشعر:

■ آراء وقراءات:

■ عواصم ثقافية:

العمل الثقافي والجمهور

• د. خالد عبداللطيف رمضان

أثارت صحيفة الرأي العام الكويتية في صفحتها الثقافية، قبل فترة، قضية عزوف الجمهور عن حضور الأنشطة الثقافية. ونظراً لأهمية هذه القضية، وانعكاسها على مستقبل العمل الثقافي فقد توقعنا أن تشغل المهتمين والمعنيين بالشأن الثقافي، ولكن كالعادة مرت مرور الكرام.

القضية خطيرة، ووصلت إلى مرحلة ينبغي فيها المبادرة لوضع الحلول لها. فالمتتبع للأنشطة الثقافية في مختلف أنواعها وأشكالها، يلحظ عزوفاً ظاهراً للجمهور عن متابعة هذه الأنشطة، حتى وصل الأمر إلى أن حضور بعض الأنشطة لا يتجاوز عدد القائمين عليها إن لم يكن أقل.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن جدوى تنظيم المهرجانات والمعارض والندوات، وإصدار مطبوعات جديدة لا تستطيع أن تصل إلى الجمهور أو تثير اهتمامه.

أين يقع الخلل؟.. ومن المسؤول عن هذه الظاهرة؟. وكيف يمكن علاجها؟.. أسئلة تحتاج إلى إجابات.

البداية تتطلب تحديد حجم الظاهرة، ومن يتتبع مثلاً الأنشطة التي قدمت بمناسبة احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية»، يكتشف بوضوح حجم هذه الظاهرة، حيث خلت في بعض الأنشطة القاعات من الحضور، وكان الحضور متواضعاً في الأنشطة الأخرى رغم الزخم الإعلامي المصاحب لهذه التظاهرة، ورغم الجهود التي بذلت على مدى شهور طويلة للتحضير لها. وحتى عندما أقيمت بعض الندوات في معقل العلم والثقافة في جامعة الكويت - كان الحضور فقيراً جداً، حيث غاب

الأساتذة والطلاب والمهتمون بالعمل الثقافي.

فحضور معظم الأنشطة يقتصر على الصحفيين المكلفين بالتغطية، والمنظمين وبعض الضيوف الذين تمت دعوتهم من خارج البلاد لحضور هذه الاحتفالية.

فأين جمهور الثقافة؟.. هناك جمهور، ويحضر بكثافة ولكن لنوعية خاصة من الأنشطة، مثل الأمسيات الشعرية الشعبية لأسماء معينة من الشعراء الشباب، والحفلات الغنائية الترفيهية التي تقام على نمط حفلات الملاهي والأعراس. والمسرحيات الهزلية الخفيفة التي راجت في السنوات الأخيرة.

هذا يعني أن الجمهور يريد نوعية معينة من الأنشطة والبرامج، ويعزف عن حضور غيرها، والمؤسسات الثقافية لا تقدم النوع الذي يستقطبه، فلماذا العناء، والمشقة لحضور أنشطة لا تستهويه؟.

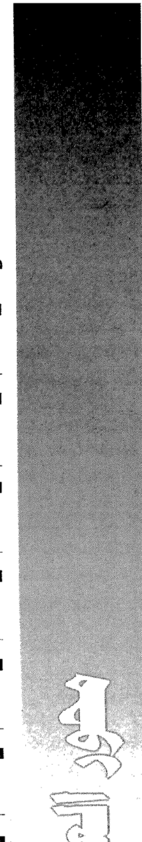
لذا يتوجب على مؤسسات العمل الثقافي والجمعيات والهيئات المعنية بالشأن الثقافي، عدم الاستسلام، والمبادرة إلى دراسة هذه الظاهرة لمعرفة أفضل الوسائل لاستقطاب الجمهور وإثارة اهتمامه. ومعرفة ما يعنيه، والقضايا التي تهمه، وتشغل فكره، حتى يعود إلى القاعات الخاوية، ويشارك في صناعة العمل الثقافي، فحالة الانفصال الحالية بين المؤسسات الثقافية والجمهور لا يمكن السكوت عليها، لأنها أسهمت في طرد الجمهور عن الأنشطة الثقافية الجادة، وأسلمته إلى من يقدمون الأنشطة الترفيهية السطحية، فانفردوا في تشكيل ذوقه.

وحتى يعتدل الميزان - يجب أن تكون نقطة البداية التعرف على الجمهور المستهدف، حتى نحدد لغة الخطاب، ونوعية الأنشطة والبرامج التي نقدمها له. فالمؤسسات الثقافية مكلفة قبل المجتمع بالعمل على بناء شخصية المواطن ومن ثم رسم هوية المجتمع.

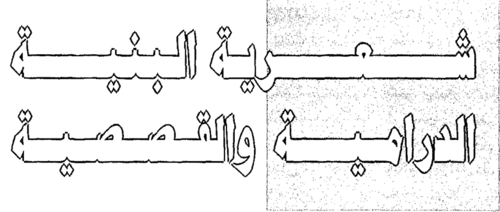
فمن غير المقبول أن تظل حالة الانفصال بين هذه المؤسسات وجمهورها، الذي أخذ يبحث عن وسائل أخرى للترفيه والتسلية، مادامت الأنشطة الثقافية التي تقدم لا تعنيه ولا تثير اهتمامه ولا تلبي متطلباته.

ولن تستطيع المؤسسات الثقافية وحدها النجاح في إعادة تشكيل ذوق الجمهور، بدون تعاون المؤسسات الإعلامية وخاصة الرسمية، لابد من التكامل بين العمل الثقافي والعمل الإعلامي، فالإعلام وخاصة المرئي يسهم بشكل كبير في تشكيل ذوق الجمهور الذي يستهدفه العمل الثقافي. لذا عليه أن يخفف من التركيز على الأنشطة الترفيهية السطحية والترويج لها، وأن يعير اهتماماً للنشاط الثقافي. ويتعاون مع المؤسسات الثقافية للوصول إلى الجمهور وتعريفه بما يقدم من أنشطة.

فما يحدث الآن مجرد هدر للجهد والمال فالأنشطة الثقافية تقام على مدار العام، توجه إلى الكراسي الخاوية، رغم ما يبذل فيها من جهد ورغم ما تستنزفه من مال عام، إلا إذا كان الهدف منها مجرد الإعلان عن إقامتها، ودعوة مجموعة من الوجوه المعروفة من الخارج والتي تضم عدداً من الوجوه الجميلة.. وإجزال المكافآت لجيوش المنظمين؟!



دراسات في الشعر العربي



في القصيدة الكويتية المعاصرة

(مقاربة أولية لكيفية اشتغال الفن القصصي والدرامي والسردي في الخطاب الشعري الكويتي المعاصر)

د. محمود جابر عباس
أستاذ النقد والأدب الحديث المساعد
جامعة عمر المختار ـ كلية الآداب/ ليبيا

ـ ا ـ

الشعر والدراما: الجوهر الحواري وتعدد الأصوات

اتسعت القصيدة العربية الجديدة (قصيدة الشعر الحر) للعديد من مظاهر الثراء والتنوع والتعدد بعد أن تحررت من نمط الهيمنة الكلاسيكية القديمة، والمقيدة بالوزن والقافية، والتكوين الأسلوبي والصوري الواحد، في محاولة لإعادة رسم الملامح الأساسية لبنية القصيدة الحداثية من خلال إفادتها من الأنماط والأساليب التقنية والخصائص التركيبية التي لجأ إليها أغلب الشعراء في بناء قصائدهم «من خلال التعددية (الأسلوبية)، والطموح إلى مقاربة كلية العمل الفني. هذه الكلية هي ما يشكل التعبير عن (الرؤية) أو التجربة الشعرية، من جهة، ومن جهة ثانية، وحدة المضمون والشكل التي ينبع منها تعقد العمل الفني وتشابك

عناصره»(1). ولو تتبعنا ملامح هذه النقلة لوجدنا وعيا عميقا، ومقدرة شعرية، تشييد مجهودها في معمار القصيدة وهندستها، وهيكلها وأسلوبها ومضمونها، جعل الشاعر العربي المعاصر يسعى إلى أن يخلق التلاحم العضوي في بنية القصيدة الكلية، وهندسة معمارها اللغوي والتركيبي والصوتي والتشكيلي، من خلال استثمار وتوظيف كل الممكنات الشعرية والأسلوبية والدلالية، والتي تمهد للوقوف على جانب من تقنيات الفنون والأنواع الأدبية الأخرى (كالقصة والرواية والمسرحية) أو الفنون الجميلة والإعلامية المستحدثة (كالسينما والتلفزيون والتشكيل والرقص والموسيقى والكولاج والقطع والتنقيط واللوحة التشكيلية وحتى البياض)، وقد سعى الشعراء المحدثون لتجاوز صيغة وبنية القصيدة الغنائية التقليدية التي تحمل الكثير من سمات الذاتية، وبروز (أنا) الشاعر من خلال بؤرة (الذات) وتداعياتها وأحاسيسها، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعي المختلفة التي عرفتها القصيدة الجديدة عن طريق العناية بالبناء الدرامي والقصصي والسردي والفعل الشعري، واللجوء إلى الحوار والمونولوج والقناع والرموز والأساطير، وتعدد الأصوات وتقابلها واصطراعها في جو الحدث ونموه واكتماله، والتي كانت تعدّ البداية لنضج هذه القصيدة وإغنائها وتطويرها، عن طريق مجموعة من البنى الشعرية المتحققة، ومنها الالتفات إلى عناصر التعبير الدرامي المختلفة، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة «عملا صميميا شاقا يحشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للجهد الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة، أو لنقل في إيجاز أنها صارت بنية درامية»(2)، إذ إن أهمية هذه المحاولة تكمن في أنها أصبحت حلقة الوصل بين التناول الغنائي المحض بصوت واحد، ومستوى شعوري واحد، هو أقرب إلى الثبات والسكون، وبين القصائد التي اكتملت لها عناصر الأداء الدرامي، فكانت النقلة من الإحساس الدرامي في الشعر الحداثي إلى (البناء الدرامي) لكي يستطيع الشاعر استغلال كل الوسائل والممكنات التي تتوفر لديه لغرض تقوية بنية القصيدة وتشكيلها التي يكتمل بها نظام المبنى - على حد تعبير د. إحسان عباس - حيث إن «هذا الشكل قد يسر الجانب التحليلي وقوى العنصر الدرامي، وجعل للتوازي مجالا واسعا.. من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية وبسط التمهيدات المكانية والزمانية، والتمرس بمشكلة الموت، وبالزمن»(3)، من خلال عناصر هذه البنية، وتوظيف الشاعر لها بما يخدم فن التعبير الشعري، والأداء الموضوعي الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه، بعد أن تمكنت القصيدة العربية الجديدة - إلى حد ما - من الابتعاد عن الغنائية والتقريرية والمباشرة، مستعينة بالعناصر الدرامية في فني القصة

والمسرحية التي تساهم في خلق الصراع والحركة الدرامية، وعلى شحن القصيدة بممكنات يستعين بها الشاعر على التعبير الدرامي، وعما يجول في تجربته الشعرية حيث سيعتمد الحدث الدرامي، والأصوات والصراع، أساسا لها وسيبتعد عن الغنائية المسرفة في التعبير عن الذات والأحاسيس، وعن الأشعار الوجدانية المقطعة الحوار، وعن المتنفس الوجداني لمأساة الشاعر العربي المعاصر في القصيدة الواحدة ذات الصوت الواحد المثقلة من أجل أشكال بنائية وتعبيرية جديدة ومعقدة تمثل منحى القصيدة نحو الدرامية، ومن أجل استغلال الشاعر الحديث لكل هذه الوسائل من «حوار داخلي وسرد، وما إلى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس»(4)، فالتعبير بالصور تعبيرا بنائيا، ونمو البناء الدرامي في القصيدة الجديدة، واحتواء خصائصه ومواقفه من خلال عنصري (الصراع والتضاد)، وكثير من الملامح الملحمية، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والقناع والموروث التاريخي والشعبي، وتعدد لأصوات والشخصيات، وغيرها من الأساليب الشعرية الجديدة، قد قربت القصيدة من جوهر الدراما دون افتقادها لشفافية الشعر وشحنة العاطفة إذ ما «عرفنا أن الدراما هي حدث نام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات، فإن القصيدة الدرامية، أو القصيدة الغنائية التي تحاول أن تستلهم الفن الدرامي هي تلك التي تستطيع احتواء هذه الخصائص، أو الاقتراب منها بشكل واضح، وتفيد - إضافة إلى هذا - من عناصر التعبير في المسرح كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد قدر الإمكان عن نبرة السرد، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيرا في نمو الحدث، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها»(5)، من خلال رؤية الشاعر وقدرته على اختيار ما هو جوهري - على الأقل من منظوره الخاص - والاستغناء عن التفصيلات غير الضرورية وغير الجوهرية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة(6)، بما يجعل هذه الرؤية تتحول إلى فعل وصراع وحركة تتوحد مع بنية القصيدة الكلية، وتشكيلاتها، وأسلوبيتها وصياغتها، والتي لا تقوم بدور أدوات داخلية مهيمنة فحسب، بل تستحيل إلى خيوط ناسجة لسداة القصيدة ولحمتها من خلال خلق أشكال فنية وتعبيرية ناجحة.

وكانت التغييرات الكبيرة التي حدثت في واقعنا العربي، خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية، على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري واكتشاف النفط في كثير من البلاد العربية، وسرعة جريانه إلى الأسواق العالمية، وما أحدثه من ثروات ضخمة وهائلة، ساعدت على انقلاب المجتمع، وتطور حياته الاجتماعية والثقافية والفكرية من خلال تغيير البنية الداخلية للمجتمع والعلاقات، والاتصال بالعالم

الحديث وآدابه، وما رافقه من آفاق الترجمة لروائع هذه الآداب، أدى إلى ظهور حركة الشعر الحر، وانتشار النماذج التمثيلية للبنى المتعددة، والأنماط التعبيرية الجديدة، وطبيعة بنية القصيدة الداخلية ومظهرها التشكيلي والصوري واللغوي والإيقاعي والموضوعي، وما رافقها من رفع الحواجز، وتداخل الحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية المختلفة التي عكست مدى التطور البنائي لهذه الأنواع في سياق معقد من الحركة والعلاقات والبنيات الأسلوبية ولذلك فإن «حركة الشعر الحر لها دوافع نفسية أكثر من أي شيء آخر، فبلادنا العربية التي رزحت تحت نير الاستعمار أمدا طويلا، وشعرت بالضيق والاستبداد، وتاقت نفسها إلى الحرية، كان لا بد لها أن تحدث في حياتها أنواعا من التجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها وثورتها على واقعها، وكان الشعر مجالا لإظهار هذه الثورة»(7)، وقد أدت هذه الحركة إلى تغييرات عميقة ومتلاحقة في بنية القصيدة الجديدة، نتيجة لتغير علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالم المحيط والموجودات والطبيعة والكون والأشياء، مما أثر في اتجاه القصيدة العربية الحديثة في تعميق وسائلها البنائية والتعبيرية والتشكيلية، وإلى مفهوم جديد من مرحلة طويلة «امتدت من القصيدة الغنائية البسيطة ذات الصوت المنفرد، والإيقاع المنفرد حتى القصيدة التركيبية ذات البناء الكثيف، والأصوات المتداخلة، والإيقاعات المتناغمة والمستويات المتعددة من المعنى مرورا بالقصيدة القصصية ذات النفس القصير، وهي غير القصيدة الملحمية رؤية وأسلوبا، والقصيدة الغنائية التي تنطوي على أكثر من صوت، والقصيدة الدرامية»(8).

ولقد أنجزت قصيدة الشعر الحر عند الشعراء العرب الرواد الأوائل (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأدونيس، وأحمد عبد المعطي حجازي) شيئا كبيرا في رصد واستلهام القصيدة الجديدة، للظواهر الدرامية، وتكريسها في قصائدهم منذ البداية، والتي مثلت بها حركتها الأولى التي تحمل جوهر الشعر الحقيقي، وطاقاته الشعرية والتعبيرية والأدائية والأسلوبية، والتي تحمل قدرة النفاذ إلى البناء الكلي للقصيدة من خلال الإيقاع والصورة والرؤية الجديدة إلى وجدان الإنسان العربي المعاصر، وذائقته العصرية، ولم تعد القصيدة العربية شحنة عاطفية تقال، ولا موقفا شعوريا يحسم في عدد من الألفاظ والمعاني والصور والموسيقى، وإنما أصبحت بنية شعرية متكاملة تقوم على الفعل والحركة والصراع وتعدد الأصوات والشخصيات والحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)، إذ يلحق نمو القصيدة وتطورها بحركتها ودلالاتها في

تضاد الأفكار وتصارعها، مما يجعل هذه القصيدة بنية درامية تحمل الشيء الكثير من عالم الدراما المزدحم بقضايا الصراع، والمعتمد على الوحدة العضوية والتعبيرية والفكرية التي تمتد في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها - وبتعبير أدق - تكون البنية الدرامية، وسيلة للتعبير الموضوعي المحايد عن الواقع وتناقضاته والتباساته، وليست بنية عاطفية عشوائية التركيب والمشاعر والأحاسيس، وإنما تخضع لهندسة فعلية، وبناء كلي تعبيري، بتركيبه وثراء موسيقاه، وصوره ولغته من الصياغة الدرامية، إنها بتعبير الناقد الدرامي - مارتن أسلن - «بناء كلي للعمل الدرامي يعتمد على توازن دقيق جدا بين عناصر عديدة جدا كلها يجب أن تساهم في النسيج العام، وكلها تعتمد بعضها على بعض»(9)، من خلال توفر عناصر وتقنيات وأساليب أدائية وفكرية وجمالية تجعل القصيدة تغتني بعناصر هذه الفنون، وتدلل على قدرة الشاعر العربي الحديث على تنوع وإثراء التعبير والأداء الشعريين في بنية القصيدة الحديثة، وتبلور اتجاهاتها النصية والبنيوية والتشكيلية والموضوعية.

وإذا كانت قصيدتا (الكوليرا) لنازك الملائكة، و(هل كان حبا) لبدر شاكر السياب، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في بنية القصيدة - كما يرى د. إحسان عباس - فإن ظهور قصائد جديدة، مما جد بعدها حيث انفردت القصيدة الجديدة، بسمات متميزة، منها (دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم من خلال إنشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة»(10)، بحيث تنطلق من هذه القصيدة الفاعلية الشعرية والدرامية، بصورة متوازنة ومتكاملة في بنية القصيدة الكلية، على نحو يبرز فيها، ويحقق كل قدرات الشاعر وطموحاته في بلوغ ذلك المستوى من تطوير البناء الشعري ونموه وتشكيله وأنماطه.

وذلك ابتداء من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، والتي ستكون البداية الحقيقية لطرح نماذج شعرية تنتمي إلى البنية الدرامية وعناصرها التعبيرية والأدائية الجديدة، والتي تطمح إلى التكامل ونضج البناء والرؤيا وتقنيات الدراما وعناصر المسرح، وأساليب القص، وبنيات السرد، وطرائق التركيب المختلفة، وبعض الظواهر، والخصائص الأسلوبية والفنية والشعرية المتصلة بهذه البنيات الجديدة.

- 2 -

القصيدة الكويتية المعاصرة: دلالة البواكير الأولى

وكانت مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، تعد مرحلة النشأة والبدايات والتكوين في تجربة الشعر المعاصر، والقصيدة الحرة في الكويت، ففي منتصفه تقريبا خرج علينا الشعراء الكويتيون (عبد الله النفيسي وعلي السبتي ومحمد

الفايز) بأولى محاولاتهم الشعرية الجادة والمتميزة التي تتموضع داخل بنية القصيدة الجديدة، سواء أكانت في الشكل أم المضمون أم الأساليب والصياغات، والتي تنهض على تشكيل نموذج شعري جديد يعتمد التلازم بين البنيات التشكيلية واللغوية والتعبيرية والشعرية، وتعكس مدى تمثل الشاعر الكويتي المعاصر للبنية الشعرية الحداثية، ومظهرها الثنائي والتشكيلي والتركيبي والثيمي الحداثوي من خلال أشعارهم، ودواوينهم التي نشروها كديوان (ألحان الفجر ـ 1956) للشاعر عبد الله النفيسي و(بيت من نجوم الصيف ـ 1965) للشاعر علي السبتي، والتي تعد بعضا من قصائد هذا الديوان تعود إلى منتصف الخمسينيات، (مذكرات بحار ـ 1965)، التي تعد المنطلق الحقيقي لنشأة حركة الشعر الحر في الكويت أولا، وفي منطقة الخليج العربي ثانيا في نظر الكثيرين، وحقق فيها الشعراء الكويتيون إنجازات شعرية طيبة وجادة لإغناء القصيدة وتطويرها، وإثرائها بأساليب تعبيرية، وأدائية جديدة، وطرائق في التركيب الفني، وبعض الظواهر الجديدة التي تستقيها من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وتجهزها بالمكونات والعناصر الفنية المختلفة التي تسهم في تكوين الملامح البنائية والأسلوبية التي يستطيع الشاعر المعاصر من خلالها أن يخلق بنيته، ويبتكر موضوعه، ويمزج رؤيته برؤية الكون والواقع والإنسان الجديد، ليحولها إلى نسيج شعري متكامل يغطي بنية العمل الأدبي كله، فكانت مرحلة جديدة لولادة أشكال وأنماط شعرية تفيد من معطيات هذه الفنون والأنواع الأدبية، ومن أهمها القص والدراما، ومن إنجازاتها الخلاقة، والتي يتعمق فيها وعي الشاعر وقدراته وإمكاناته لاستلهام ملامح البناء الدرامي والمسرحي في بنية القصيدة الجديدة، والتي تضع المعمار الداخلي للقصيدة من خلال حركات القصيدة وأفعالها وشخصياتها وصراعاتها وتناقضاتها التي تعبر عن الرؤية الإنسانية الكلية، أو عن التجربة الشعرية الحقيقية، والمكثفة التي تستمد قيمها الفنية والتعبيرية والأدائية من قدرة الشاعر على إغناء هذه القصيدة، وإثرائها بعناصر جديدة لم تكن تعرفها القصيدة التقليدية، ومحاولة توظيفها في شعره توظيفا بنائيا ودلاليا وشعريا وتركيبيا في كلية القصيدة وارتباطها بالعناصر الداخلية في تشكيلها، ولم يعد بوسع الشاعر منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته ـ بتعبير د. صلاح فضل ـ فقد اشتجرت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة، وصراعاتها اليومية والكونية، ولذلك فإن الأسلوب الدرامي «يتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة

التوتر الحواري فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة»(11).

وتبدو قيمة مثل هذه التجارب واضحة في البدايات الأولى لتجربة الشعر الكويتي المعاصر، والتي تكون عادة محفوفة بالمخاطر والصعوبات التي تواجه الرواد الأوائل في كل حركة تجديدية، أو تحديثية، أو تجريبية، تحمل حرارة التغيير والتطوير، وتسمح بحرية التعبير الشعري الدال في منظومة شعرية متكاملة من البنية واللغة والأداة والرؤيا، وقابلة للانفتاح ضمن بؤر نصية وتعبيرية، متنوعة، ومتعددة ضمن منظورات رؤيوية وثيمية عديدة، ومكثفة، ومركزة في مستوى البنية العميقة للقصيدة يسعى الشاعر من خلالها إلى ملئها بالحركة والفعل والصراع والنمو المتدرج، المكتنز بالمعاني والدلالات، وبدأت القصيدة الحرة في الكويت (اتجاها ملموسا نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي أو الشعوري أو الفكري أو في بنائها الفني)(12).

ويمكن أن نلخص مثل هذه البدايات التي تهتم بمبنى القصيدة الحكائي أو القصصي أو الدرامي وتوظيفه لعناصر هذه الفنون، عند الشاعر عبد الله النفيسي في بعض قصائده، ومنها قصيدة (ظلال) التي تعد من المحاولات الإيجابية الأولى لبناء القصيدة، وتداعياتها، حيث تنمو القصيدة على شكل مقاطع أو لوحات شعرية يطرح فيها الشاعر وصفا داخليا لتجارب ذاتية من خلال شخصية البطل الذي يمارس دوره، وتوجيه خطابه في الانتقال من حالته الذاتية الباطنية واللاشعور إلى حالة الوعي والاستدراج إلى الذكريات والاستذكار والتداعيات، بحيث كشف فيها عن إمكانية - ولو أولية - لنمو هذه الحكايات أو الحالات في بنية عضوية متماسكة تبدأ بالوصف الخارجي للمشاعر والأحاسيس التي تنتاب البطل وأجواء المكان والخلفيات التأثيثية التي تنبعث منها، وتنتهي بالذكريات من جديد، لتعود إلى الأماني والأحلام، والتوق إلى الحرية كما في قوله في المقطع الأول من القصيدة:

في غرفتي صمت حزين
يجر أثقال السنين
جراً، وتضطرم الهواجس والظنون
والأمنيات تعود فيها الأمنيات
والذكريات تسوق فيها الذكريات
يا سود تلك الذكريات
مرت على القلب الجريح
يا ليتها كانت تريح وتستريح
بالموت حيث صدى الحياة
يذوب في لجج الفناء
كفن الضحايا الأبرياء(13)

وفي المقطع الثاني من القصيدة نقع بصورة مباشرة على الرؤية الحقيقية للشاعر في رسم وطرح همومه الذاتية بلغة الحكاية القصصية والتداعيات التي تتضح في أعماق نفسه، وشعوره بالأمل والحب تارة، والندم والأسى والهواجس والظنون تارة أخرى، وبين هذه الأصوات يقف الشاعر مراقبا الأحداث وتطورها من خلال الجو العام الذي يحيط ببطله،

حيث تنهض (أنا) الراوي المحايد بدور المفجر لهذه الحالة الشعورية المتزامنة مع طبيعة بنية القصيدة واتجاهها التي تفيد من عناصر السرد والخطاب والحوار الداخلي، والتي عدت من وسائل الدراما في القصيدة الجديدة، كما في قوله:

في غرفتي صور الحياة
تبدو وليس لها سمات
وكأنهن لحظات موت ذاويات
وهناك خط باهت للذكريات
يا سود تلك الذكريات
مرت على القلب الجريح
يا ليتها كانت تريح وتستريح
يا للضحايا الأبرياء
ويا لمعركة الفناء

وتتميز تجربة الشاعر علي السبتي بخصوصية وتفرد تميزها عن غيرها من التجارب الشعرية، ليس على مستوى الكويت فحسب، بل على مستوى الشعر العربي برمته، فالشاعر يعد من أوائل المجددين في الشعر المعاصر في الخليج، وكانت تربطه علاقات أدبية وإنسانية حميمة بالشاعر الرائد (بدر شاكر السياب) فلاشك أن الشاعر قد لجأ منذ قصائده الأولى إلى الإفادة من تقنيات وأساليب وخصائص القصيدة العربية المعاصرة، ومنها أساليب القص والدراما والمسرح، وعناصرها المختلفة التي يفيد منها في حركة الفعل والصراع والتضاد والحوار الخارجي والداخلي التي يوظفها الشاعر لإغناء القصيدة، والاقتراب بها من هذا الفن، ويمكن أن نجد ذلك واضحا في قصائده (الليل في المدينة، في سدوم، في عشنا ثعبان، بيت من نجوم الصيف، إلى مسافر).

وتأتي قصيدته (الليل في المدينة) إنموذجا طيبا لهذا الاستثمار في تقديم الأحداث والمواقف المتضادة عبر خط تام ومتطور، يعمد فيه الشاعر إلى تصوير الصراع الذي يحتكم في مدينته، وبشكل مباشر، وينتهي به إلى الخيبة والإحساس بالعزلة والهجران والمرض الذي أحالها إلى جثث تأكل منها الدود من خلال السرد الذاتي في استخدام ضمير المتكلم (الشخص الأول - أنا الراوي المحايد) عبر رؤيا شخصية وقصصية مراقبة ومشاركة، وعلى شكل مونولوج مروي يسمى (أنا الراوي الغائب) الذي يطرح الأمور بصورة محايدة ودون تدخل من قبل السارد، كما في قوله:

الليل أقبل بالعويل والنباح
وبكل هائجة الرياح
كالبوم تصفر في القفار
وينز من صدأ الجراح
حمى تقض مضاجع الشبان
تغرز في جوانبها سهام لهيب نار
ليل ترى أم ذا نذير الانتهاء
غشي المدينة كاد يخنق ساكنيها
وأحالها بحرا من الحيتان تأكل من بنيها
وتتف ما ابتلعته دودا من وباء(14)

ويقدم هذا المقطع دلالات عديدة على اهتمام الشاعر ببنية القصيدة وتشكلها وتطورها ونمائها في تسلسل منطقي واضح يعتمد فيها على تطور الحدث و الاهتمام بالتأثيثات المكانية والزمانية

وتشابكها، واستلهام المواقف المتصارعة والمتناقضة التي تحيط بشخصية البطل، وهو إنسان العصر ومدينته التي مزقتها الآلام والقسوة والإحساس بالموت البطيء، ولذلك فإن الشاعر قد فرض رؤياه الدامية والفجائعية على جو القصيدة الذي ساعد على تعميق الموقف الغنائي فيها، وقلل من مستويات البناء الموضوعي والدرامي الذي ينبغي أن يتوفر في أي عمل شعري يريد صاحبه أن يقترب من البنية الدرامية، ذلك أن (منهج الشاعر، منهجه في إحكام صلته بالتجربة، منهجه في تشربها، وأخيرا منهجه في التعبير عنها، هو ما يحدد درامية التجربة، أو غنائيتها، وهو أيضا ما يمنح هذه التجربة شكلها المادي المحدد الذي يضمن لها من النماذج الشعرية الموفقة، التفرد والفاعلية(15).

ويخطو الشاعر محمد الفايز خطوة جديدة وموفقة لإثراء بنية القصيدة المعاصرة لديه في التلوين والتشكيل والبنية بمعطيات الفن القصصي والدرامي واقترابها من فنون التعبير الموضوعي في العديد من قصائده التي نشرها في دواوينه (مذكرات بحار - 1965) و(النور من الداخل - 1966) و(ذاكرة الآفاق - 1980) وتضاعف الإمكانات الصراعية فيها إذ تغدو مسكونة بالصراع والفعل والحركة والحدث التام الذي يشكل قوام النص لديه. ففي قصيدته الطويلة (مذكرات بحار) التي تنحو المنحى الموضوعي، وتحوي العديد من عناصر الدراما والمسرح، كالشخصيات والأحداث والمواقف والحوار والصراع، والعديد من البنيات التركيبية والدلالية والأسلوبية والصياغية التي تسهم في تطوير هذه الأحداث ونمائها في خط بياني متصاعد من خلال عشرين مذكرة أو حركة أو مقطع، يتناول فيه الشاعر حياة البحر ومعاناته في الحياة والبحار والسفر بحثا عن جوهر الحياة، والوجود، ويلخص لنا فيها الشاعر تجربة وواقع الإنسان المعاصر في هذا الوجود، ورحلته الدائمة، وغربته المستمرة، وقلقه وحيرته أمام هذا السفر الدائم، حيث يبدأ في (المذكرة الأولى) بطرح المزيد من الأسئلة والاستفهامات المحايدة لصوت الراوي الغائب الذي يبحث عن أجوبة لهذه المعاناة المستمرة التي ليس لها نهاية:

أركبت مثلي البوم والسنبوك والشوعي الكبير؟
أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضرير؟
هل ذقت زادي في المساء على الحصير؟
من نخلة ماتت وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير
أسمعت صوت (دجاجة) الأعماق تبحث عن غذاء؟
هل طاردتك اللخمة السوداء والدول العنيد؟
وهل انزويت وراء هاتيك الصخور؟(16)

وفي المقطع الخامس يتخذ الشاعر من البحار (قناعا) وبطلا لقصيدته، من خلال محنة البحار ومعاناته، والتي ستحقق مظاهر الديناميية والحركية في بنية القصيدة، وحركتها ودلالاتها من خلال استخدام، وتوظيف مختلف عناصر الدراما والقص والسرد، والتي ستكون متعددة ومتداخلة، وجزءا مهما من بنية الأداء الشعري والحفاظ

على البنية النامية التي تحكم القصيدة من خلال الوعي العميق الذي تنطوي عليه درامية الخطاب الشعري، ومن أجل أن يكون لهذا الأداء، أهميته وإسهامه في إغناء القصيدة وتطويرها، وبلورة الموقف الدرامي فيها من خلال هذا المقطع:

عندي خمور
عندي خمور
عندي بخور الهند يا تجار مكة يا ملوك
عندي القلائد والأساور للجواري والنساء
من يشتري أفراح بحار يعود مع المساء
الشمس في عينيه ماتت مثلما مات العبير
والنور في بيت خلا لولا حصير
وفتيل مسرجة كأهداب الضرير
لم تنبت الأرض الزهور

فنحن أمام شاعر قاص يعني تصوير حالة البطل، وملاحقة جميع جزئيات حياته، وتطور الأحداث والمواقف لديه، ووصف بنية الزمان والمكان في محاولة لاستكمال ملامح بنية القصيدة الدرامية. ولعل تكريس الشعراء الرواد (النفيسي والسبتي والفايز) لعناصر الأداء القصصي والدرامي والمسرحي والسردي في القصيدة الكويتية المعاصرة تكريسا واضحا وتاما، جعل الأجيال الشعرية التالية تعمد إلى الإفادة بشكل كلي وواضح وواع من البناء الموضوعي، وابتعاد الشاعر عن ذاتيته، بما يؤكد الاستنتاج الذي يذهب إلى أن حركة الشعر الحر، على الرغم من كونها حركة عروضية اهتمت ببنية القصيدة الشكلية في بداياتها، وهذا أمر طبيعي، إلا أن ذلك (لا ينفي ارتباطها بالحركة النفسية التي كان يحس بها شعراء هذا القرن من رغبة في تخطي أساليب القدماء، الشعرية، وتطلعهم مغامرين إلى كل جديد)(17)، والتي بدأت تظهر ملامح ورؤى وبدايات القصيدة الدرامية في البواكير الأولى التي تفتقدها القصيدة التقليدية المسرفة في الذاتية والغنائية، وبدأت القصيدة العربية الجديدة في الكويت، تتجه اتجاها ملموسا وواضحا نحو الدرامية سواء في بنائها الفني أو تركيبها أو حركتها أو نموها أو في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، خصوصا عند الشعراء الكويتيين المعاصرين الذين بدأوا بنشر نتاجاتهم في الستينيات من القرن الماضي وإلى الآن، والتي أفضت بها إلى التقنيات الشعرية والأسلوبية والبنائية الجديدة.

- 3 -

البنية الدرامية الحداثية: مرحلة الوعي والنضج

استجابت القصيدة الكويتية المعاصرة، وفي مرحلة لاحقة، وبعد أعوام الستينيات إلى نهايات القرن، لمعطيات التقنيات والأساليب الشعرية والبنائية والتشكيلية التي طبعت القصيدة العربية بطابعها الحداثي، وتكريسها في الشعر، وإلى استلهام فنون القصة والدراما والمسرحية، والالتفات إلى عناصرها المهمة، والمؤثرة داخل بنية القصيدة وحركتها ومقاطعها، وتكريسها لهذا الأسلوب والبناء الجديدين من خلال نضج واكتمال هذه العناصر داخل البنية

الموضوعية للقصيدة، والتي جاءت ذات وحدة عضوية حية ومتماسكة ونامية تنبع من قدرة الشاعر الكويتي المعاصر على الإفادة من هذه العناصر (وإذا كان جوهر الفن الدرامي هو رؤية الإنسان فاعلا ومتحركا - كما يقول أشلي ديوكس - فإن القصيدة التي يتعمق فيها وعي الشاعر الغنائي بمعطيات الفن الدرامي، ومحاولة توظيفها في شعره، سوف يستند إلى هذين الأساسين (الفعل والحركة))(18) في بنية القصيدة الجديدة التي تطمح للوصول إلى الدرامية.

وإذا كان الشعراء الكويتيون الرواد (عبدالله النفيسي وعلي السبتي ومحمد الفايز) قد اهتموا ببناء القصيدة الغنائية بناء موضوعيا، واستجابوا لمعطيات البناء الدرامي والموضوعي في بداياتهم الأولى، وحققوا فيها شيئا طيبا جادا ومتميزا ضمن مرحلته، فإن الشعراء الكويتيين الذين ظهروا في عقد الستينيات والسبعينيات، قد عمدوا إلى الإفادة من عناصر التعبير الدرامي المختلفة وبصورة مكثفة وواسعة، وتوظيفها في بناء قصائدهم، والاتجاه بها نحو المزيد من البنيات والأساليب والتقنيات البنائية والتعبيرية والأدائية الجديدة، وهذه العناصر التي يحتاج إليها الشاعر هي عناصر ذات تأثير كبير في إضفاء الموضوعية والدرامية على بنية القصيدة الغنائية، لكي تبتعد عن الذاتية والمشاعر العاطفية الفردية، وإكسابها الصفات الإنسانية الحية، ولم يقتصر الشعراء الكويتيون في بنائهم الدرامي على عنصر دون آخر من هذه العناصر، (كالحدث والشخصيات والصراع والفعل والحركة والحوار الداخلي والخارجي وتعدد الأصوات والسرد القصصي والمونولوج الدرامي) وإنما حاولوا استحضار جميع هذه العناصر، أو بعضا منها حسب قدرة الشاعر الفنية والتعبيرية، بما يستطيع أن يقوي بها أساليب التعبير، وتحقيق نمو القصيدة، وتطويرها من خلال التقاط الجوانب المضيئة من هذه العناصر وتوظيفها توظيفا بنائيا وجماليا وشعريا، متنوعا ومتعددا من خلال بنية القصيدة الكلية، وشمولية النص الأدبي الجديد. ويمكن أن نلحظ ذلك بصورة جلية في قصائد الشعراء (فيصل السعد وأحمد مشاري العدواني وخليفة الوقيان وعبدالله العتيبي وسليمان الفليح وسعاد الصباح وخالد سعود الزيد، ونايف المخيمر وسليمان الخليفي ونجمة إدريس) وغيرهم. ولذلك صار الاهتمام ببنية القصيدة، معماريتها وهندستها التشكيلية والبنائية وامتداداتها، وإفادتها من الفنون والأنواع الأدبية والنثرية والجميلة جزءا مهما من عملية خلق التشكيل الشعري الجديد، وواحدا من مصادره المهمة، ومن يتتبع الشعر الكويتي المعاصر سيجد أن نتاج الجيل التالي بعد جيل الرواد هو الأكثر قربا من استلهام فني القصة والدراما وتوظيفهما في بنية القصيدة الجديدة، وما ينتمي إلى هذا النمط من البناء ما نراه واضحا في قصائد الشاعر (سليمان الخليفي) وهو كاتب قصة

معروف على المستوى الخليجي إذ يبني قصيدته (غيوم) على أساس من فن القصة ولغتها وطريقة سردها وتصاعد الحدث الدرامي فيها الذي عم أغلب المشاهد واللوحات منذ بدأ القصيدة كما في قوله:

الغيوم التخلق الأشكال
تترى
تمزج الألوان نثرا
......
والخريف القسرت في نسغ أوراق فيه
نابضات
والمداد الفاض في أورقة الحرف
والمعاني الشذ فيها العقل
والتواشيح التي ترقصها الأهداب
غنتها تصاوير العصافير التنزت
من بريق ند عن فجرين
عينيك وشذر(١٩)

وتنتمي أغلبية قصائد الشاعر أحمد المشاري العدواني إلى الأداء القصصي والدرامي، ذلك أن الشاعر كثيرا ما يلجأ فيها إلى منهج تعبيري وأدائي موضوعي يكون بعيدا عن رؤيته الذاتية، ومشاعره الوجدانية الصرف، ويجعل من القصيدة وحدة عضوية تركيبية متجانسة ومتميزة تفيد من عناصر القصة والدراما وتوظيفهما توظيفا ممتزجا مع عناصر القصيدة اللغوية والتشكيلية والبنائية، وأن تقدم وعيا مجسدا وممسرحا في شكل شخصية قصصية تبدأ من قصيدة الحكاية الغنائية البسيطة ذات الصوت الواحد، والدفقة الشعورية الواحدة باتجاه القصيدة المركبة، والمكتملة في البنية والرؤيا والأداء الدرامي، وقد اقترب من هذا الفن بشكل أو بآخر للتعبير عن التجربة الشعرية التي تنطلق منها قصيدته، محققة ارتباطها الوثيق بالاتجاه الفني للقصيدة الجديدة، ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصائده (معزتنا العجفاء، إلى القطيع، مدينة الأموات، مدينة) إذ نجد فيها أن هناك بنية متكاملة وناضجة، وهندسة ومعمارية للقصيدة تنمو وتتطور على وفق خط تصاعدي واحد مع تطور الحدث وأفكار الشخصيات والرؤى والتداعيات التي تقدم الموقف المتضاد والمتصارع بين الشخصيات الإنسانية التي تتقابل كما في قصيدته (معزتنا العجفاء) حيث نجد تصارع الشخصيات الأساسية في حدث مركز (الناطور، البستاني، الإنسان) وحيوانات البستان (المعزة، الذئب) والأشياء والموجودات المحيطة بجو الحدث (الطاحونة، البستان، الأضراس، الأمعاء) التي تكون موقفا إنسانيا وموضوعيا يبعث على التأمل والتوتر في اتساق وعضوية، يجعل القصيدة تكتسب بعدا موضوعيا ودراميا يتوفر مع قدرة الشاعر على السرد والتتابع في رسم صورة المشهد المأساوي الذي يعرضه، والتكثيف الشديد في اللغة، والابتعاد قدر الإمكان عن الاستطرادات والإطالة، وهي من جوهر الفن الدرامي، كما في هذا المقطع:

معزتنا العجفاء تكره الناطور
تزعم أنه ذئب عقور
يلبس صورة الإنسان
فليبتعد إذن عن ساحة البستان
ويترك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلما تشاء
معزتنا العجفاء
طاحونة شهواء
شرهة الأضراس والأمعاء(20)

إذ استطاع الشاعر العدواني أن يعبر عن موقف إنساني من خلال رمزية (المعزة العجفاء) التي يمكن أن تكون إطارا لحالة الشاعر وصراعاته وتناقض الحياة وتوتراتها التي حاولت القصيدة رسمها في صورة مشهد درامي نام من خلال ثنائية التضاد والتناقض الذي يسود بنية القصيدة، والذي تمتلك من خلاله كل مقومات القصيدة الدرامية الناضجة والمتقنة في البنية والرؤيا. وتمثل قصيدته (مدينة) هي الأخرى، منهج الشاعر ورؤيته وتجربته في بناء القصيدة التي تقترب من معطيات الفن القصصي والدرامي من خلال رسم صورة المكان الذي تدور فيه الأحداث، ورسم وبناء المشهد الموضوعي المؤثث بكل الصور والمشاهد والمرئيات والمحسوسات المتباينة والمتناقضة مع بعضها ومع الآخرين للوصول بها إلى الرؤية المكتملة والناضجة التي تسود بنية القصيدة الكلية، كما في قوله:

مدينة في فلك مهجور
سماؤها نجومها قصور
سكانها رعاع الدود
تدب في ديجور
طعامها شرابها دم الدود
ونضح جثث الدود
قد ألفت حياتها معيشة القبور
مدينة قد عششت فيها عناكب الخراب
وحكم الموت بها الأرباب
وأغلقت من دون أهلها الأبواب(21)

وتتضح قدرة الشاعر خليفة الوقيان في استكمال بنية قصيدته القصصية، وملامح شخصياته، ورسم الأحداث وتطورها ونمائها في عدد من قصائده المتميزة، والتي دلت على أن الشاعر يؤسس لبلورة أفكاره، واكتمال شخصيته الشعرية من خلال الإفادة من معطيات الفن القصصي والدرامي والمسرحي في قصيدته، إذ تكتسب القصيدة لديه من خلال عناصر هذه الفنون، وبنياتها، وصياغاتها أبعادا موضوعية تصل بها إلى ذروتها الحركية والدرامية والتعبيرية التي تتركز في بؤرها النصية كالأفعال والمواقف التي تقدمها الشخصيات بما يعزز تماسك النص لديه، ويبرز قدرته في تماسك القصيدة ووحدتها وكثافتها الشعرية والدلالية، ولاسيما في ديوانه الأخير (الخروج من الدائرة) إذ تعد قصائده (تسابيح، الهبوط من الجنة، زمجرة، ضياع، مذبحة الفواكه) من بين تجاربه الشعرية الواسعة التي وظفت مظاهر الفنون والأنواع الأدبية بقدرة متميزة وواضحة، كما أفاد الشاعر في تمثل القصة القرآنية ولغتها الإعجازية والبيانية العظيمة، وما ورد بشأنها في قصص الأنبياء (آدم ونوح وموسى وسليمان) وقصص (الطوفان وسبأ وبلقيس والهدهد) التي أتاحت للشاعر نسجها في بنية القصيدة، وصهرها في وحدات النص الكلية، ففي قصيدته (الهبوط من الجنة) يسعى الشاعر لانتظام البؤرة التوترية والتناقضية والصراعية من خلال نظم القصة القرآنية، والإفادة منها، كما في الموقف

الذي يطرحه الشاعر إذ «يعرض لقصة الغواية الكبرى وشخوصها، آدم وحواء وإبليس، ولكنه لم يلتزم بالنص القرآني فحسب، وإنما أضاف إليه حية، أطلق عليها (حية الخلد الجميلة) وعزا إليها إدخال إبليس إلى الجنة سراً)(22)، كما في قوله:

بين نابي حية الخلد الجميلة
ذات يوم كان إبليس مقيما
وأنت تحمله سراً إلى الجنة
فاهبطا منها
وإبليس
وتلك الحية الرقطاء
قسراً
واسكنوا الأرض
ففيها للألى ضلوا مقرا
....
ثم راحا يخصفان
ورق الأشجار
من كل مكان
ليس تخفى السوأتان(23)

كما كرس الشاعر الوقيان العديد من قصائده للإفادة من إنجازات وعناصر وبنيات الفن القصصي والدرامي والمسرحي التي تعتمد على وجود حدث رئيسي وتحيط به مجموعة من الشخصيات والمشاهد واللوحات التي تتصاعد فيها الصراعات والتناقضات وتتوالى التوترات في بؤر نصية نامية تبعث على التعدد والتداخل، في محاولة لخلق نسيج بنائي جديد ومتطور من خلال البنية الدرامية للقصيدة التي يبتعد فيها الشاعر عن ذاته ومشاعره وأحاسيسه الخاصة، ويقدم لنا الأحداث والشخصيات برؤية موضوعية محايدة من خلال صوت (أنا الراوي الغائب) أو (السارد المحايد) الذي يعلن استجاباته لهذه التقنيات التعبيرية والأسلوبية الجديدة، كما في قصيدته (ضياع) التي يرثي فيها صديقه الشاعر (عبدالله سنان) حيث يقول فيها:

أرى كل شيء كما كان من قبل
في الغرفة الباردة
بقايا لآنية الشاي
علبة حلوى مضى نصفها
وباقة ورد
تثنت مفاصلها
فانحنت ساجدة
وقرب السرير
ممرضة تسحب الشرشف الأبيض الغض
ترميه في الأرض
تمضي إلى شأنها(24)

ومن المحاولات العديدة الناجحة التي أضافها الشاعر خالد سعود الزيد إلى بنية القصيدة الجديدة، وطرائق التعبير فيها، هي محاولاته في ديوانه (صلوات في معبد مهجور) وقصائده (عودة قلب، عود على بدء، وكلمات من الألواح، وإليك يا أحمد، الحب الحزين) التي تشكل بداية حقيقية وناضجة لولادة نسق شعري جديد وبنية مركبة لها بداية ووسط وذروة ونهاية يضعها الشاعر في إطار قصصي ناجح إذ فيها الشخصيات تتحاور وتتصارع وتتطابق مع الواقع الذي تتحرك فيه، ويصبح الشاعر محركا لها من بعد من خلال (راو محايد) ولكن يستكنه الدواخل، ويوجه حركاتها، على الرغم من أن حركات القصيدة وأحداثها وشخصياتها عنده

غالبا ما تتراوح بين صوتين (صوت الشاعر وتداعياته) و(صوت البطل الموازي) له ورؤاه التي تتكىء على الصراعات والتناقضات التي يحسها ويعيشها، والواقع الذي يعيشه أبطاله، حتى نجد أن الإطار الموضوعي قد اخترق أعماق الشاعر من خلال هذه الأصوات والمسارات والمشاهد المتتابعة التي تؤدي إلى تداخل البنيات القصصية والدرامية والسردية على بنية القصيدة وحركتها، كما في قصيدته (الحب الحزين) حيث يبدأ الشاعر برسم حالة من التداعي والاستذكارات على شكل قصة بين شخصين أو (حبيبين) كانت بينهما علاقة حب، ولكن من خلال استطرادات غنائية ذاتية وشخصية يكون صوت الشاعر فيها واضحا، وتداخله كبير في مسار السرد من خلال (أنا الراوي) التي يعرض فيها تجاربه الخاصة، وآراءه ومشكلاته ودوره في بروز وتنمية (المفارقات) داخل النص، كما في قوله في المقطع الأول:

سأروي قصة الأحلام والأوهام والحسرة
حكاية حبي المحزون والعثرة
حكاية عمري المنهار والخمرة
سأروي قصتي الحرة

....

نشأنا نشأة الأطفال، يا نجوى، بريئين
وسرنا في طريق الحب والأزهار صنوين
بروحينا نجوب الكون لا ندري غريرين
كأن لم يخلق الرحمن إلا أنت في عيني
وليس سواي في دنياك، في دنيا البريئين(25)

وتبلغ القصيدة قمة أدائها الشعري والتعبيري، وذروة توترها واحتدامها الصراعي بين شخصية الراوي، والبطلة حينما يعلم الراوي أن البطلة التي كانت تجمعه بها علاقة الحب هي أخته بالرضاعة فيؤدي إلى انهيار الأماني والأحلام، وإدماء القلب بجروح الحب، مما يولد في قصيدته ألوانا من ثراء التجربة وعمقها، وإضفاء النمو والاصطراع في بنياتها من خلال تماوج المواقف واختلاف الضمائر الساردة، والشخصيات المؤثرة كما في قوله:

ودارت ساعة الزمن
بعشر دونما محن
فجئنا نعلن البشرى
لقد جزنا إذا عشرا
هتفت بها إلى أمي
وبحت لها بما أرمي
فجاشت دمعة حيرى
بمقلتها لتنبئني
بما أصمى فؤادينا
وأدمى جرح قلبينا
إلى الأبد
وأن بها أخوتنا
ستبقى رمز وحدتنا
وذاك بها يعزينا

وتشكل البنية الحوارية والقصصية والدرامية ركنا أساسيا من أركان التعبير والأداء الشعريين عند الشاعرة سعاد الصباح، من خلال تطوير قصيدتها الغنائية الذاتية، نحو البنية الموضوعية، وجهودها الحثيثة للاقتراب من البنية الدرامية التي تلتفت فيها إلى عناصر الدراما الأساسية من حدث نام وصراع وشخصيات وتقابل مواقف

وحوار داخلي وخارجي وملاحقة الجزئيات، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها ورسم الخلفية المكانية والزمانية، والتماسك البنائي في وحدة عضوية حية تنمو وتتطور في فضاء القصيدة التي توشك أن تكون عماد البنية الشعرية عندها، ويمكن أن نجد ذلك واضحا في ديوانيها (فتافيت امرأة) و(في البدء كانت الأنثى) وفي قصائدها المتميزة (من امرأة ناصرية إلى جمال عبدالناصر) و (فتافيت امرأة) و (أنثى 2000) التي حاولت فيها أن تعمد إلى الارتفاع بالمستويات الحسية والبصرية في القصيدة، وأن تمسك التفاصيل الجزئية والصغيرة لحياة المرأة وكيانها ووجودها، وما تمثله من مواقف وتمرد للحصول على استقلالها وحريتها من خلال اتكاء الشاعرة على البنية القصصية والدرامية والمسرحية في القصيدة، والتي تأخذ في البداية أسلوب الحكاية القصصية المتناولة من جميع المستويات، والمتكاملة في التناول والبنية والرؤيا، لكن الحركة الخارجية للشخصيات والأحداث تنبىء عن حركة تحولات داخلية عميقة في بنية القصيدة قد تبدو لأول وهلة مشتقة ومصنوعة ضمن منظور واحد ولكنها في الحقيقة تعد المرتكز البؤري لنصية القصيدة، وجزءا مهما من بنيتها الكلية، فجاءت تجاربها عميقة وناجحة ونامية ومتطورة من خلال رسم المشهد الموضوعي وتعدد الأصوات والأحداث والشخصيات فيها لإغناء البنية، وتجليات الشكل الشعري الجديد الذي يفيد من فني القصة والدراما، ويقترب من (مسرحة القصيدة) كما في قصيدتها (أنثى 2000) التي تكشف فيها عن قدرة متميزة في طرح معاناة المرأة وثورتها ضد هذه القيود والأغلال في خيط قصصي ودرامي نام ومتصاعد منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها، كما في قولها:

قد كان بوسعي
- مثل جميع نساء الأرض،
مغازلة المرآة
قد كان بوسعي
أن أحتسي القهوة في دفء فراشي
وأمارس ثرثرتي في الهاتف
دون شعور بالأيام... وبالساعات
قد كان بوسعي أن أتجمل
أن أتكحل
أن أتدلل
أن أتحمص تحت الشمس
وأرقص فوق الموج ككل الحوريات
قد كان بوسعي
أن أتشكل بالفيروز، وبالياقوت
وأن أتثنى كالملكات
قد كان بوسعي
أن أبتلع الدمع
وأن أبتلع القمع
وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات
قد كان بوسعي
أن أتجنب آهة كل المحزونين
وصرخة كل المسحوقين
وثورة آلاف الأموات
لكني خنت قوانين الأنثى
واخترت مواجهة الكلمات(26)

لقد أنبأت قصيدة الشاعرة سعاد

الصباح عن تشكل مسار قصصي ودرامي من خلال عرضها لثنائية المرأة ـ الأنثى المستلبة، والرجل ـ الذكر المتسلط، في طابع حواري تستحضر فيه بلسان بطلتها كل التداعيات والأفكار والمواقف التي ترد عندها من خلال استخدام الضمير (أنا الراوي المشارك، أو المراقب عبر رؤية شخصية في محاولة لتقديم الحدث القصصي، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي)(27) مما يجعل تحقق نوع من التماهي بين الضمائر في بنية القصيدة بين صوت الشاعرة مع صوت الراوية، وامتزاجهما لحد التوحد والتآلف في المواقف والمشاعر الذي يعطي للقصيدة إمكانية كبيرة في النمو والتطور والتجدد والتخلق الشعري الذي توائم فيه بين صوتها الذاتي وصوت الجماعة التي تنتمي إليها تحت وطأة المعاناة، وتنبئ عن بداية احتشاد وتجميع العناصر القصصية والدرامية والمسرحية المختلفة في القصيدة المعاصرة في الكويت.

وتعتمد قصيدة الشاعر سليمان الفليح على مجموعة من الأنساق والبنيات الحكائية التي تتراوح بين القصصية والدرامية التي يتعدد فيها المنظور والرؤيا والشخصيات وإن تكون هذه البنية ذات وحدة عضوية متماسكة ومكثفة تنمو وتتطور باتجاه المزيد من عناصر الفن القصصي والدرامي الذي يكسب القصيدة أبعادا درامية وموضوعية وصراعية متوترة تنهض عليها حركة القصيدة وتسلسلها المنطقي الذي يعنى ببلورة الموقف الفكري الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه، والذي يسهم في نمو الحدث وتطوره، والذي يعيش في ثنايا حركات التضاد والتصارع والمفارقات التي حاول الشاعر فيها خلق النسق الدرامي المشع في بنية القصيدة الكلية، ويمكن أن نجد مثل هذه البنية ففي دواوين الشاعر (الفناء في صحراء الألم ـ 1979) و(أحزان البدو الرحل ـ 1981) وقصائده المتميزة (قمر البراري) و(توجسات في الزمن الفاسد) التي حاول فيها الشاعر أن يحول الرؤية الذاتية إلى رؤية جماعية من خلال توظيف (أنا الراوي المحايد) الذي يكشف لنا برؤية مستقلة طبيعة الحدث وتطوره، ووصوله إلى ذروة الصراع من خلال أحاسيس القلق والوحشة التي يحسها الشاعر، والتي تفعلها حركة (الفعل) في كل سطر من سطور القصيدة والتي يصاحبها موجات من الرؤى والأحلام التي يستبطن بها الشاعر التوتر الداخلي الذي تعيشه شخصياته ورؤاهم ومواقفهم، والتي تنبع من خلال بنية القصيدة المكثفة والمختزلة، والملتحمة بالأحداث والشخصيات والعقدة التي تحمل خصوصية الموضوع والتجربة، كما في قوله:

ورأيت الليلة يا أمي خيلا برؤوس مقطوعة
تغزو قومي
ورأيت امرأة فوق البيرق مرفوعة
تهتف باسمي
ورأيت وجوها في الشرفات

تلبس أقنعة شبحية
ورأيت عقولا في الطرقات
تشرب أنخابا ملحية(28)

وإذ نتأمل هذه القصيدة سنجد ونكتشف أن إفادة الشاعر من الفن الدرامي واضحة في الربط بين الحالة الشعورية، والوجدانية التي يعيشها، والحالة التي يريد التعبير عنها تعبيرا موضوعيا بعيدا عن تسلط الذات وهمومها ومواقفها الشخصية حيث تتحول الإفادة من الدراما إلى أداة تعبيرية أساسية تلتحم في بنية القصيدة الكلية.

وتتعدّد طرائق التعبير والبناء الشعري وأساليبه وخصائصه الفنية عند الشاعر عبدالله العتيبي في الإفادة من تقنيات وأساليب الفنون والأنواع النثرية والشعرية (كالقصة والمسرحية والرواية) التي يكون لها دور ووظيفة بنائية وتشكيلية مهمة تسهم في إغناء القصيدة وتطويرها، بما يتفق ومعطيات القصيدة الجديدة وعناصرها وتركيبها وإيقاعها من أجل أن يسود البناء الموضوعي الذي يعتمد على شخصيات وأحداث وأصوات وأزمنة وأمكنة تبتعد عن عالم الشاعر الذاتي، ورؤاه الغنائية التي تؤدي إلى تسطيح القصيدة وتبسيطها بالمشاعر والعواطف الذاتية الصرف، ولذلك فإن الشاعر المعاصر سعى إلى توظيف مختلف هذه التقنيات والأساليب والممكنات التعبيرية الجديدة كالأساطير والرموز التراثية والشخصيات المعاصرة، لكي تقوى القصيدة على استخدام أساليب القص والدراما، وعناصرهما والتي يجعلها الشاعر شيئا أساسيا في بنية القصيدة، كما نرى ذلك واضحا في قصائد الشاعر العتيبي (هدية الشاعر) و(صلاة من أجل السياب) و(السندباد) فقد اتخذ من شخصية (السندباد) رمزا للمغامرة وارتياد المجهول في البحار والآفاق، بما يحقق الالتقاء بين شخصية الشاعر، وشخصية السندباد في العديد من أوجه التلاقي والعلاقة والترابط في الموقف الإنساني العام، وموقف إنسان العصر الجديد، وتبرز فيه القيمة الجمالية والتشكيلية والبنائية لهذا التوظيف الذي يسهم في تطوير القصيدة وإغنائها، ويجعلها تقترب من الأداء الموضوعي، والقصصي والدرامي، ومحاولا استكمال البناء الكلي للقصيدة من خلال قيام الرمز بوظيفته التعبيرية والأدائية والشعرية كما في قوله:

سندبادي مل من طول الطواف
في بحور ليس فيها من قرار
أكهف قد أنكرت ضوء النهار
أيها الشاطئ يا تلك الضفاف
سندبادي كان بالأمس معي
ونسجنا من أمانينا شراعا لسفينة
نعبر العمر بها لكن.. (ميدوز) اللعينة
حجزت في ليلة الإقلاع صخاب عبابي
أوصدت بالصخر - يا لبؤس - شباكي وبابي
دون إشراقة آمالي وأحلامي الحزينة(29)

لقد تطورت القصيدة العربية المعاصرة في الكويت، تطورا واضحا وجليا للدارس والفاحص للمتن الشعري الجديد، وتقلبت اتجاهاتها، وتنوعت أساليبها، وتعددت أنماطها،

وتشكلت ثيماتها، بين التقليدية الكلاسيكية، والقصيدة الحرة، وقصيدة النثر، وراحت تتخلص وبجهود مبدعيها من الشعراء الرواد الأوائل - وبصورة تدريجية من أساليب الكتابة، وأنماط القصيدة التقليدية المقيدة بالوزن والقافية، والمضمون الاجتماعي وتستبدله بأساليب شعرية جديدة ومعاصرة، تتوفر على التقنيات وأساليب البناء والخصائص التركيبية والصوتية والتشكيلية. وقد كان لقصائد الشعراء الرواد الأوائل (عبدالله النفيسي وعلي السبتي ومحمد الفايز) الدور الأساسي والفاعل في اتجاه القصيدة الجديدة من البنية الغنائية الشعرية الصرف إلى البنية المركبة والمعقدة والطويلة والعنقودية وإلى البنية الدرامية المتكاملة في الرؤيا والأداة والتشكيل، والتي تفيد من معطيات الفنون والأنواع الأدبية الجديدة (كالقصة والرواية والدراما والمسرح) وطرائق الأداء والتعبير والتقنيات والعناصر الفنية فيها، والتي أدت إلى شيوعها وتوظيفها في عدد كبير من قصائد الشعراء الذين ظهروا بعد الستينيات من القرن الماضي، ومن ثم إفادة جميع الشعراء من هذه التقنيات كـ (فيصل السعد وأحمد مشاري العدواني وخليفة الوقيان، وسعاد الصباح وخالد سعود الزيد وعبدالله العتيبي ونايف المخيمر وسليمان الفليح وسليمان الخليفي) وغيرهم، والتي التفت فيها الشعراء، وبشكل ملحوظ، إلى توظيف العديد من عناصر الفن القصصي والدرامي (كالشخصيات والأحداث والفعل والحركة والصراع وعنصري الحوار الخارجي والداخلي، وملاحقة الجزئيات اليومية، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها وتصارعها في جو القصيدة، واستيعاب هذه التحولات وإدخالها في نسق وتشكيل بنائي ولغوي وجمالي يتناسب مع نظرة الشاعر الكلية من خلال الأداء الموضوعي الذي يبتعد فيه الشاعر عن ذاتيته وغنائيته المسرفة في المشاعر والأحاسيس وعرضها، ومحاولة تقديم الأشخاص والأحداث من خلال رؤيا قصصية أو درامية محايدة ومشاركة ومراقبة، على الرغم من ظهور صوت (أنا الراوي العليم) والمشارك في الأحداث فيها، بما يجعل العنصر الموضوعي يطغى على العنصر الذاتي والغنائي الذي كان سائدا في قصائد الشعراء الأوائل، إذ يهدف الشاعر إلى بناء عالم شعري متميز (لما يحمله بناؤه الشعري من كلام درامي وصل الشاعر إلى رصده من خلال معاناة عميقة.. فالعلاقة الموجودة بين المقاطع ليست وصفية لأن الشاعر لا يختفي وراء تكرار الصور والأفكار، ولكنه يرغب بصورة مكبرة عن الواقع اليومي، ليصهرها في صلب النص ككل. وهذا النوع الخصب بين الصور والمواقف والتكامل المتنامي من مقطع إلى آخر، هما اللذان أعطيا النص الشعري نفسا دراميا مكثفا)(30)، حيث تتجلى فيها قدرة الشاعر الكويتي المعاصر على توظيف

هذه العناصر توظيفا بنائيا عميقا في بنية القصيدة الكلية ووحدتها العضوية الحية المتماسكة، من خلال إقامتها على جملة من العلائق المتشابكة والمتنافرة التي يولدها النص الحداثي الجديد، والمولد لصور القصيدة ولغتها وإيقاعها بما يتفق مع جدلية التجربة الإنسانية المطلقة، ومدار تجربته، ومدار قصيدته في اتجاهاتها وأساليبها الشعرية المعاصرة وأنماطها النصية الحداثية.

المصادر والهوامش والإحالات

1 - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1982، ص 360.

2 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 5 - 1994، ص 207.

3 - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة(2)، (الكويت)، 1978، ص 42.

4 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 242.

5 - دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1982، ص 72.

6 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 243.

7 - مقالات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدارة، دار القلم، مصر، ط 1، 1964، ص 88.

8 - استشراف الشعر، د. صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1982، ص 11.

9 - تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الرشيد للنشر، بغداد ط 1، 1978، ص 62.

10 - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 146.

11 - أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 35 و86.

12 - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، المكتبة الجامعية، القاهرة ط 1، 1978، ص 201.

13 - ديوان (ألحان الفجر)، عبدالله النفيسي، مطبعة حداد، البصرة، 1956، قصيدة (ظلال)، ص 55.

14 - ديوان (بيت من نجوم الصيف)، علي السبتي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط 2، 1982، ص 65.

15 - البنية الدرامية في القصيدة العربية الحديثة، د. علي جعفر العلاق، بغداد، 1988، ص 98.

16 - ديوان (النور من الداخل)، شعر محمد الفايز، مطبعة حكومة الكويت، 1966، قصيدة (مذكرات بحار)، ص 125.

17 - الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، د. سلمى الخضراء الجيوسي، م (عالم الفكر)،

الكويت، ع 2، 1973، ص 337.
18 ـ دير الملاك، ص 72.
19 ـ قصيدة (غيوم)، للشاعر سليمان الخليفي، م (البيان) ع 186 أيلول 1981، ص 11.
20 ـ ديوان (أجنحة العاصفة)، شعر أحمد مشاري العدواني، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1980، قصيدة (معزتنا العجفاء)، ص 73.
21 ـ المصدر نفسه، قصيدة (مدينة)، ص 68.
22 ـ الشعر الحر في الخليج العربي (الكويت، عمان، البحرين، قطر، الإمارات) منذ نشأته حتى عام 1990، د. صباح أسيود البشير، الأكاديمية للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1999، ص 207.
23 ـ قصيدة (الهبوط من الجنة)، للشاعر خليفة الوقيان، م (البيان) ع 282 أيلول 1989، ص 59.
24 ـ قصيدة (ضياع)، للشاعر خليفة الوقيان، م (البيان) ع 226 كانون الثاني 1985، ص 28.
25 ـ ديوان الشعر الكويتي، اختيار وتقديم د. محمد حسن عبدالله، الناشر وكالة المطبوعات، الكويت، 1974، قصيدة (الحب الحزين) للشاعر خالد سعود الزيد، ص 133.
26 ـ ديوان (في البدء كانت الأنثى)، شعر سعاد الصباح، دار رياض الريس للنشر، لندن ط 1، 1989، قصيدة (أنثى 2000)، ص 15.
27 ـ الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 183.
28 ـ ديوان (الفناء في صحراء الألم)، شعر سليمان الفليح، طباعة مؤسسة دار السياسة، الكويت، 1979، ص 33.
29 ـ ديوان الشعر الكويتي، قصيدة (السندباد) شعر عبدالله العتيبي، ص 250.
30 ـ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية، تكوينية، د. محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1985، ص 179.

الطرائق النظرية للشعر العربي المعاصر وجمالياته

• يوسف ناوري/المغرب

١ - تسمية الممارسات

كل اقتحام لموضوع عام، يتطلب تحديدا أوليا للأهداف، ولطرق الوصول إليها. وتنقسم أهداف الدراسة إلى أهداف مرحلية تتحدد في: تأمل المفاهيم التي شكلت نواة هذا البحث ومداره، بدءا من التصورات السائدة حول مفاهيم الشعر العربي المعاصر (تسمياته أولا)، واكتناه الأبعاد الجمالية عبر الإبدالات التي أعلنتها التجارب النصية المعاصرة، وعبر إعادة اكتشاف طرائق التسمية وبناء المعنى في الخطاب الشعري المعاصر على أس فرضية منهجية ترى الممارسات النصية التجسيد الفعلي والجمالي لقيم الذات ومبادئ الشعرية، ومن ثمة للقيم والمبادئ «التاريخية»، مادامت هذه القيم مشتركا بين الأفراد والمجتمع وبين حاضر الناس وتراث سابقيهم. ويمكن تلخيص هذه الأهداف في «توصيف الاختيارات الجمالية للدرس والخطاب الشعريين». ومن ثمة تندرج العودة إلى مفاهيم وخطابات الشعر العربي المعاصر بالذات في سياق مراجعة قضايا نظرية حول الشعر العربي في الزمن الحديث وهي مازالت في حاجة للتعرف على قدرها بالإنصات والاختبار، شأنها في ذلك شأن كل معرفة علمية فـ «العلم، كما يقول

باشلار، يوجد في حال تربية مستديمة»(١). لأن الغاية هي استجلاء آفاق الشعرية العربية، ممارسة نصية ودرسا نظريا في سعيها الذي مازال محدودا، إلى تبين الطرائق الشعرية والكشف عن تجلياتها الجمالية عبر تجارب ونصوص من الشعر المعاصر، في متونه الثلاثة مما سنختار عينة منها.

١ ـ ١ ـ المفاهيم أولا:

إذا كان تنظير الشعرية العربية القديمة للشعر، في سعيها لتحديده تعريفا وماهية، مهددا بعدد من الفخاخ كالمعيار الثقافي (النثر) والحد الإيقاعي (الوزن العروضي) أو حتى القيم الأخلاقية.. مما ألغى أو أقصى من دائرة اهتمامه ممارسات شعرية شتى (كتابات المتصوفة في طاقتها التعبيرية وجماليتها الشعرية كمثال بارز..)، فإن الشعرية العربية مطالبة الآن أكثر من أي وقت مضى إلى الإنصات بالمعرفة الشعرية والنظرية إلى كل التجارب التي انتهت إليها ممارسات الشعر العربي، في تاريخه القديم، وفي الفترة المعاصرة بالخصوص. مطالبة بالانفتاح والحوار مع تجارب معاصرة، متعددة في أصولها وتطلعاتها، وغنية بفعل الزمن وقوة المتغيرات التي تعيشها في الزمن الحديث.

وبالعودة إلى الشعرية العربية الحديثة في تحديدها للشعر العربي المعاصر كمتن ممارسة جسدت أبعد مراحل.(مناطق ومازال) فعل التحديث وهو يمس الشعر العربي فإننا نجد تعددا في التسميات التي تعرضت للشعر العربي المعاصر بالتحديد والتوصيف. كالشعر الحديث والجديد.. مما أشير إليه في مكان آخر من الدراسة ومما لم تثبت معه غير تسميات: الشعر الحر والشعر المعاصر، انضافت إليهما الكتابة فيما بعد لتعطي للنظرية حجة التسمية، انطلاقا من الوعي بفعل التحديث واعتبار المعاصرة مفهوما عاما موشى، بالبعد الزمني، به تسعى الحداثة إلى أن تكون «تأنيا عاطفيا» وأن تعطي الامتياز «لبعد التقدم والمستقبل».

إن وضعية التسمية ذاتها تتضمن قضايا تخص الممارسة الشعرية. ذاك أنها تتصل بإعلان الاختلاف وتعدد الأنماط. من حيث المنظور والمواقع الموجهة. ومن خلال الطرائق التي اعتمدتها على خلفية الوعي النظري بممارسة الشعر في العصر الحديث في التسمية. نتعرف عليها على خلفية الوعي النظري بما تمثله من خصيصات نصية انطلقت من أسس نظرية، ذاتية ومستجلبة، جسدتها تعاريف الشعر:

بالبذرة النظرية: الشعر الحديث، الشعر المعاصر، وشعر الحداثة.

بالخصيصة النصية: الشعر الحر، الشعر المنطلق،

بالبذرة الزمنية: الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر الجديد.

بالوعي التاريخي، شعر الطليعة، الشعر الثوري.

ولعل في تغيير تسمية الشعر العربي (المعاصر) واتساع حوضها

الدلالي، ما يؤشر على حالات الالتباس النظري إزاء عناصر وتوجهات الممارسة النصية من جهة، وعلى التعدد المعرفي الذي تصدر عنه أنموذجا لممارسة جمالية.. توزعتها ثلاثة متون أساس، نختار منها تسمياتها ـ مدخلا للمعالجة:

1 ـ 1 ـ 2 ـ الشعر الحر

كانت تسمية الشعر الحر أول إعلان عن لحظة الإبدال التي عرفها الشعر العربي بمجيء الشعر المعاصر. ولقد وجد اصطلاح الشعر الحر في كتاب نازك الملائكة الصادر سنة 1962 أكبر داعية وسند نظري له. فقد تناولت نازك بداية الشعر الحر وظرفيته التاريخية وأساسه العروضي وتشكيلاته الفنية. كما عالجت بعض قضاياه كصلته بالحياة وبالنقد. ودون أن تسمح بتوسيع المفهوم حددته بقولها: «إننا نلح (..) على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزخارف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»(2) وباعتبار الشعر الحر وليد الفترة المعاصرة فإنه تجربة متفاوتة النجاح يبدو من خلالها «لدنا حيا مدركا أنه لابد أن يحتوي على فجاجة البداية»(3). فالشعر الحر حركة لازالت بسبب من ذلك بعيدة عن «أغلبية قرائنا. ينكرونها ويرفضونها»(4). وبسبب مزايا خادعة تتصل بالأوزان، في حريتها وموسيقاها، وكذا في تدفقها وتكرير تفعيلاتها.

ومع أن الشعر الحر قضية عروضية، فإن أصوله تمتد إلى قضايا اجتماعية أفرزته كتمظهر لدلالات تتجه في نزوعها نحو الواقع و«إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا»(5). فيما هو يحتمي بروح الحرية ضد الأنموذج والفكر الهندسي الصارم الذي يجسمه بناء القصيدة بنظام الشطرين. تقول نازك الملائكة:

«كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل، لأنه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها»(6).

يتأسس الشعر الحر كمفهوم في تصور نازك الملائكة بثلاثة عناصر:

1 ـ العروض، بإحلال التفعيلة وحدة بدل الشطر..

2 ـ واقعية التعبير والبحث عن الحقيقة واعتبار الشاعر مفكرا.

3 ـ وحدة الشكل والمضمون كخصيصة فنية للتعبير.

وبقراءة هذه الأبعاد نجد أنها ذات أسس نظرية سابقة ومعروفة. من خلالها يصير الشعر خضوعا لتعريفه من حيث بنيته العروضية (الوزن)، ولتصور المعاني سابقة في الوجود، وخاضعا أيضا للحقيقة التي

يسعى الشاعر إلى التعبير عنها بفنية. ولقد تجسدت (هذه الحقيقة) في الاعتماد على المعطى الواقعي وليس الخيالي كما عند الرومانسية.

1 ـ 1 ـ 3 ـ الشعر المعاصر:

أ ـ في نقد يوسف الخال لنازك الملائكة درس نظري معلن لعتبة الانتقال من الشعر الحر إلى الشعر المعاصر. فمأزق الأول مدخل إلى تجربة الثاني. إبدال جوهري تعرفه الممارسة الشعرية: في مستوى الوعي النظري بجعل المفاهيم موضوع تأمل بدل العناصر (مفهوم الشعر بدل العروض) أولا، وفي مستوى التجربة بالانطلاق من صميم الحياة والبنية الاجتماعية والإنسانية ثانيا. ويعتمد هذا الإبدال بالأساس على إفساح المجال أمام تعدد الآراء والاتجاهات بما يضمن التجاوب مع الثورة التي تشمل الحياة العربية(7). وإذا كنا نفتقد القدرة على تسمية أول من استعمل اصطلاح الشعر المعاصر فإننا نشير إلى أن يوسف الخال كان من أوائل من اعتنوا بـ «المعاصرة» كمفهوم ارتبط في الشعر بالحياة. يقول:

«على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى وأعطت نتاجا أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضا. فسماها بعضهم حركة الشعر الجديد، باعتبار أن الحداثة في الشعر العربي ظهرت تباشيرها منذ مطلع هذا القرن عند شوقي ومطران، مرورا بالرابطة القلمية وجماعة «أبولو»، والمدرسة الرمزية اللبنانية. وسواء هذه التسمية أو تلك، فالحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر»(8).

تتضمن المعاصرة عند يوسف الخال القول بالبعد الزمني فيكون الشعر العربي الحديث متزامنا مع الشعر العالمي، ومع اللحظة التاريخية الراهنة حينما يحقق أو يسعى إلى الحداثة. غير أن ما يخفيه المفهوم أكثر أهمية، إذ تتحدد المعاصرة بأن نصير في العالم الحديث ولحظته التاريخية الراهنة. وكان يوسف الخال قد فرق بين «أن يصبح العالم الحديث عالمنا» وبين الدخول فيه «وتبني جميع معطياته ومفاهيمه في حياتنا»(9) وحدد هذا الفرق في قوله:

«هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وبين كوننا جوهرا من خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم»(10).

ومن هنا تكف المعاصرة عن تعريف الشعر الحديث لعدم إيفاء البعد الزمني ما يتضمنه اصطلاح الحداثة لهذه الحركة الشعرية التي نظّرها يوسف الخال أواخر سنة 1956 بمحاضرة عن «مستقبل الشعر العربي» انطلاقا من مفهوم أساس هو الحياة(10). يقول:

«والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على

زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلف والمألوف»(11).

ننتقل من الاصطلاح والتسمية إلى التعرف على عناصر المفهوم، والنظرية التي تشحنه أو تقيمه بداخلها. ومع يوسف الخال نتعرف على لحظة الإبدال الشعري من الشعر الحر إلى الشعر المعاصر، فيما يدفع بنا الإنصات إلى تجربة الشعر وممارسته لديه إلى الحياة ومعيشها كشرط أساس للمعاصرة. وإعلان الثورة على القوالب (التعبيرية الجامدة) وأوزانها الشعرية (البالغة درجة القداسة) قصد الوصول إلى تحرر الشاعر الحديث من استعارة عقلية زميله الشاعر القديم للتعبير عن حياته الحديثة»(12).

ب ـ غير أن تجربة الشعر المعاصر أوسع من أن تضبطها تصورات يوسف الخال. لذلك نضيئ المفهوم بالعودة إلى دراسة أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث». وكثرة اعتمادها والإفادة منها في الخطاب النقدي العربي لا يستنفد ما فيها من مفاهيم وتصورات نظرية خاصة بالشعر الحديث عامة وأدونيس بخاصة. يتأسس تصور أدونيس لمفهوم الشعر على النظر إليه كرؤية تصوغها عناصر نصية وطرائق شعرية تشكل في مجملها وصياغتها مدار قضايا الشعر المعاصر النظرية. وهذه العناصر هي التي حدد أدونيس الشعر بها ـ فضلا عن الرؤية ـ في: الشكل واللغة والغموض. وهي قضايا تنفتح جميعا على راهن الممارسة الشعرية (في لحظتها) وعلى الشعريات العربية القديمة والغربية الحديثة. فيما هي شاهدة على إمضاء شخصي للشاعر.

يُعرِّف أدونيس الشعر الحديث من مواقع عديدة، كل موقع يؤول إلى المفهوم النواة، الرؤيا ويساهم في بنائه وخلقه. لكن ما الرؤيا؟ وما صلتها بالعناصر النصية المباشرة كالشكل واللغة؟ وما مضاعفاتها على النص الشعري؟

عن هذه الأسئلة نحاول الإجابة من تعريف أدونيس ذاته حيث يقول:

«لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية. إن له بهذا المعنى حقيقته الخاصة. حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه، لكن الذي يراه الشاعر ويكشف عنه..»(13).

وكان يوسف الخال اعتبر «الرؤية الحديثة» شرطا لكل شعر معاصر ينحو إلى أن يكون حديثا. ويعني بها رؤية الواقع والإنسان في أبعادهما الحقيقية لا الخيالية أو كما رأتهما التقليدية. غير أن أدونيس يصعد من قدرة الرؤية بل يرتفع بها عن الواقع المادي ـ دون إنكاره ـ إلى مستوى التغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. حتى ليصير الشعر نوعا «من المعرفة

التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم»(14) فالرؤيا كمفهوم عند أدونيس ذات أبعاد معرفية ولها تاريخها الخاص وتتداخل تنظيراتها(15)، بل وأساسا حقلها النظري مجسد بمفاهيم المجهول والتخييل والمتخيل، وبالتالي فلا لقاء لها بالرؤية كما في تصور يوسف الخال، اللهم استغلال العناصر الواقعية أو المعاصرة.

تُماثلُ المسافةُ النظرية بين أدونيس والخال المسافة التي تميز بين ممارستيهما. ولذا كان التفريق بين الرؤيا والرؤية يروم موقعين من طبيعة مختلفة: أولهما إبداعي شعري والثاني مادي واقعي. عبرهما تتحدد الممارسة الشعرية المعاصرة في متونها الثلاثة. فما يلاحظ عن الأولى: الرؤيا، أنها أوسع مدى وأرحب من جهة أثرها بالممارسة لأنها لا تقتصر على المعروف والمتداول، بل تسعى إلى خلق الدهشة والغرابة، فيما ينحصر فعل الرؤية بالأشياء العادية والمألوف. غير أن استغلال الرؤيا شعريا، وبناءها يعتمد بدوره على الواقع والعناصر المادية، في تحولها تصير الرؤيا بالشعر أفقا لا نهائيا، لأنها تكتسي في الشعرية الحديثة (كما عبرت عنها كتابات الشعراء بالخصوص) مكانة الدال المهيئ لفضاءات الخطاب بالمتخيل والغرابة.

لقد سمح التفريق بين المفهومين بتفريق من طبيعة أخرى بين متني الشعر الحديث. نعني بهما: الشعر الحر والشعر المعاصر. إن نازك الملائكة ذاتها لا تخفي صلة الشعر الحر بالواقع الاجتماعي بل تعد حركته من نتائجه «إن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث شأنها في هذا الشأن سائر الحركات المجددة التي تبعث اليوم في حياتنا مختلف المجالات»(16). بل تذهب إلى أن هذا الشعر إنما يصلح للتعبير عن الحياة، فالشاعر العربي سيسعى إلى الواقعية حتى يقبض على غاياتها العليا، فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرة»(17).

ولقاؤنا في هذا المنحى مع يوسف الخال يتأسس على مفهوم الرؤية المباشرة للوقائع والتعبير عنها. فيما يغادر أدونيس نقطة الانطلاق هذه لمعانقة معرفة شعرية ممكنة، بها وفيها يتأثث فضاء الشعر المعاصر، بعيدا عن إبدال العروض وزوايا النظر المباشر إلى الواقع.

1.1.4. الكتابة

لكن الشعر الحديث يحتمي أبدا بالمتاه! والقول بالرؤيا يتجسد في النظرية أكثر مما يتجسد في الممارسة. ذاك أنه حمل الشعر إلى احتمالاته المفتوحة انطلاقا من عناصر هذه الرؤيا: المجهول ـ الكشف ـ اللغة ـ الغموض ـ الحلم، ومن فضاءاتها الثقافية المتعددة شعرية ـ دينية ـ صوفية ـ نقدية سواء كانت شرقية أو غربية. فضلا عن كونه غير طبيعة الشعر المعاصر نحو قلب

العلاقة التي تربط الذات بالموضوع. تخلى عن اعتبار البيت وحدة شعرية واعتمد البناء النصي، كما تخلى عن اعتبار التفعيلة وحدة إيقاعية، وأعطى الأهمية للإيقاع العام للنص الشعري. كما كفت اللغة فيه أن تكون أداة تعبير، فصارت لازمة مشحونة بتعدد الدلالات التي تولدها، دون أن تستدعي الذاكرة المعاني إلا على سبيل بناء الدلالية وصيرورتها. إنها إبدالات نظرية في مستوى الوعي وأخرى نصية في مستوى الممارسة. والمعرفة بالشعر تتوافق وسعيا أبديا نحو تجاوز الكائن الذي كانه الشعر العربي إلى حدود الشعر المعاصر من أجل إدراك المغاير. تمثله الشاعر العربي الحديث في الكتابة المتحررة من القواعد البيانية والخطابية المتوارثة ومن إوالية الإلقاء والسماع التي يعتمدها الشاعر والمتلقي في آن. ولعل الشاعر العربي وهو يبحث عن مسار كتابته إنما كان يستحضر الأنموذج السوريالي في «الكتابة الآلية» الذي تبوأت من خلاله الكتابة مركز العناية الإبداعية لما تميزت به من بحث دؤوب عن الرؤى المغايرة، وعن خلخلة السائد ونقض أشكاله في الإبداع الأدبي والشعري بخاصة. ولذلك اعتبرت الكتابة (الشعرية) عند من اعتمدت الدراسة تصوراتهم عملية بناء جمالية مختلفة. متحررة من خطية التعبير، ومن الالتزام بقيم البلاغة الشفهية لفائدة تفكير وأسلوب كاشف عن أسسه المادية والتاريخية في اعتباره فعلا صادرا عن إنسان حر ومتملك لمعنى وجوده. وهو كشاعر يعلمنا رؤية ما لم نتعود أن نراه، بعيدا عن العادة الإنسانية والمشترك والتقليد. ولذلك فإنه يدهش ويغير طرائق الفكر والرؤية. فهو خلق شعري غير حادث كما يُنتظر أن يتم بالعادة كما يقول أدونيس، الآتي إلى الشعر العربي بمعنى «الكتابة» في مرحلة أولى، وبمفهوم «الكتاب» في المدة الأخيرة مما يشكل اتجاها نوعيا في المدونة الشعرية العربية المعاصرة. نقرأ لعبدالحميد جيدة - وهو من القلائل الذين اعتنوا بظاهرة الكتابة في الشعر العربي المعاصر - قوله:

«تتضح معالم هذا الاتجاه من الشعر المعاصر من خلال الكتابة التي اتخذت بعدا شموليا - إيحائيا لتزيل الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة، كما أزالتها بين السمع والمشاهدة، ويكون الشعر في هذه الحالة قد تخلى عن الخطابة الصرفة، ليتجلى في الكتابة التي تسيء إلى إبداع عالم جديد، لأنها فعل مستمر وعمل دائم واستمرار لنشاط الفكر الإنساني، وشكل من أشكال النداء الإنساني في العالم. وفي رأينا أن الكتابة الشعرية أكسبت الشعر وجودا حقيقيا في العالم»(18).

للوقوف على الدلالات التي حملها مفهوم الكتابة إلى الشعر العربي نختار اسمين عملا على تسمية ممارستيهما «كتابة»: أدونيس ومحمد بنيس. نعتمدهما للتنظير الذي أرفقاه بشعرهما، ولدقة التفاصيل التي حملتها بياناتهما الشعرية ذات الصلة طوال عقود من تاريخ إنجازهما الشعري. وبالخصوص مع أدونيس الأسبق

تاريخيا، وشعريا. فما معنى الكتابة عند أدونيس، والكتابة الجديدة بخاصة؟ وما طرائق تحقيقها؟ وأي دلالة يحملها ارتباط أدونيس الوثيق بالمنطلق التاريخي للثقافة العربية واعتماده في الوقت نفسه على مفهوم صاغته التجربة الغربية حديثا؟ ما هي إضافة محمد بنيس للمفهوم ولتصوراته؟ وبما تميز عن أدونيس في بيانه الشعري. الأول والثاني؟

(أ) يحاول «بيان الكتابة»(19) لأدونيس، الإجابة عن بعض هذه الأسئلة فيما يصمت عن بعضها الآخر، علما بأن جل كتابات أدونيس اللاحقة تلهج بمصطلح الكتابة أو بإضافة صفات إليها، الإبداعية، الوظيفية.. مما لا يخلو من دلالة. وها هو البيان ينهض بمجموعة من القضايا المحورية؟

1 - مفهوم الخطابة وأثره في الثقافة العربية القديمة.

2 - ظهور الكتابة كتعارض مع الخطابة وقيمها.

3 - التحول إلى الكتابة بفعل تحولات الحياة العربية.

4 - اعتماد القارئ بدل السامع بمجرد الانتقال إلى الكتابة مع حركة المحدثين.

5 - تبدل القيم الشعرية مع الكتابة، وظهور علم جمال الكتابة.

6 - تحديد ملامح علم جمال الكتابة.

وإذ تهمنا النقطة الأخيرة بالضبط، فإننا نلاحظ بأن الوصول إليها استدعى من أدونيس بسطا تاريخيا وتنظيريا للمراحل الشعرية العربية، وانتقالها من اعتماد الخطابة كأنموذج سحبت البلاغة خصائصه وقيمه على الشعر، جاعلة منه وسيلة لتحقيق التأثير في السامع، إلى ظهور حركة المحدثين التي غيرت طبيعة اللقاء مع الشعر ومع العالم الخارجي، وأظهرت بذلك ثقافة وذوقا جماليا جديدين. يقول أدونيس:

«هذا التحول نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير ولد تحولا نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد»(20).

وهو تقويم يتأسس على النظر إلى/ وبالكتابة باعتبارها:

1 - إبداعا، و«الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم» يتحقق بالخروج «مما كتبناه - من مسافة مضت، لكي ندخل في مسافة تأتي. المفكر الكاتب لا يفكر إذن ولا يكتب إلا إذا كتب وفكر بشكل مغاير لما يعرفه، بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول»(21).

2 - ماحية للحدود التي تفصل بين أشكال الكتابة. توجد الكتابة ودرجة الحضور الإبداعي فقط، دون علامات ولا أدراج ولا رفوف تعين معالمها.

3 - مستدعية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمه العلاقة بالتراث، بل العلاقة «بين الخلاّق وفعل الخلق» التي أصبحت مؤسسة لعلاقة جديدة تصنع التراث وتخلقه من جديد، بالبحث عن الإضافة إليه، وشعريا باعتبار «جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها»(22).

4 - إنتاجا ما دام فعل الإنتاج أهم من الإنتاج ذاته. ومن هنا البحث عن فعل القصيدة وخلقها وليس اكتمالها.

5 - وعيا مؤسسا بالثقافة، ومن أجلها. «فيجب أن نكتب ونقرأ فيما

نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنما هي فيما يتحرك ويؤسس(23). فالثقافة ابتكار وليست استعادة.

6 - سؤالا يستهدف الغامض الشعري وغير اليقيني بعدما كانت جوابا. فالمعنى هو نتاج الكتابة وليس العكس.

7 - غير معتدة بالشكل كصيغة للكتابة، بل كيفية وجود لها.

8 - شعرا يكافح ضد اللغة، يكتشف فيها ولا ينظم، وفعل الاكتشاف محفوف بالمخاطر في عام مجهول وغائب يفتقد فيه الشاعر إلى المعرفة والتخطيط.

قد تدعو هذه التصورات إلى مساءلة إبيستيمولوجية للمنطلقات التي تأسست عليها. بيد أننا نكتفي بالإشارة إلى ما يهم هذه الدراسة من بيان أدونيس كربطه الكتابة بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية، واعتباره الشكل فعل خلق دال على فكر وعالم غير متوقع، وأن الكتابة ليست أداة وظيفية بل وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات سعيا منه إلى المتغير الشعري. تصورات قد تكتمل بالملاحظات التالية:

1 - يقوم مفهوم أدونيس للكتابة على تصور تاريخي استرجاعي للمشهد الثقافي العام، وليس على تصور الواقع التاريخي - المادي - الذي يشرط الذات بالتاريخ وباللغة والفعل. ومن هنا كان المنجز الشعري القديم سنده النظري، وليس في تصورات الحداثة وطموحها إلى ترهين الكتابة كفعل بالتاريخ والذات.

2 - لا تتأسس الكتابة على مفهوم للحداثة باعتبارها فعلا يمس البنى العلمية والتاريخية والفنية، ولذلك فإنها تتشكل مجردة من الشرائط التاريخية، عدا ما قد تركبه من نزوع إلى المساءلة والنقد.

3 - تتأثث الكتابة بمجموعة من العناصر التي تؤسس الفعل الشعري كممارسة حديثة، وتتمثل هذه العناصر في محو الحدود بين أجناس القول ولا أسبقية المعنى واعتماد القارئ في إنتاج الدلالة واعتبار الشعر فضاء يكون الشكل ذاته بانيا له ودالا من دواله.

لهذه العناصر والتصورات أن تهب الكتابة كما تصور أدونيس خصيصة المغايرة والاختلاف. إذ تنحو جهة المجهول، وإلى حيث تصبح اللغة والفكر(تأسيسا على تصورات من الثقافة العربية القديمة) مجالا للكتابة الجديدة وفضاء لإنتاجها. وها هي الكتابة بذلك وفية لصفة التجزيئية التي وشمت الحداثة العربية.

ب - بيان الكتابة لمحمد بنيس

للشاعر المغربي محمد بنيس أيضا بيانه عن الكتابة(24). بل إنه لم يتردد في إعادة كتابته سنوات بعد تحرير الأول من مجلة مواقف(25). وكلا العنوانين يضيء مسعى الكتابة لدى محمد بنيس في ضوء المستجد الشعري العربي والمغربي بالخصوص. لقد اختار للبيان الأول أن يكون إعلانا لنهاية بنية الشعر المعاصر في المغرب بما اتصفت به من «سقوط وانتظار»(26) وتدشينا لمسار

الكتابة بدلا منه، لها «المواجهة والتأسيس».

يقوم البيان على فضاءات عيّنها ماضي الشعر المغربي وقد تميز إلى منتصف السبعينات بانعدام الفاعلية الإبداعية لغلبة الثقافة الشعبية اللغوية والإيقاعية والبصرية، وإخضاعه لشروط تاريخية صار معها شهادة على السياسي ومؤازرا له في خضم العمل الوطني ضد المستعمر.. كما انضافت إليها انقطاع الشعراء عن الممارسة وغياب روح المساءلة. لذلك يرفض البيان الشعر المعاصر ويدعو إلى تغيير مسار الكتابة الشعرية بمغامرة السؤال والنقد وتجربة فعل الممارسة، حتى تكون الكتابة مؤشرا عن «رؤية مغايرة» تبدأ ببنينة النص باختلاف ونقد وبانخراط في التجربة وتنتهي بتحرر الأشياء والإنسان من القوالب والحساسيات التي تقيد إبداعيته. ويأخذ التحرر في مفهوم الكتابة أبعادا تهم مستويات التجربة والممارسة النصية وطريقة اشتغال المخيلة وإحساسها قصد إعادة «إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص»(27).

تشترط هذه القواعد الكتابة كفعل، وتحددها في العلاقة مع مجالات اللغة والذات والمجتمع. بل وتجعلها متأثرة بطبيعة توظيفها تاريخيا واجتماعيا كما كان تأثر الشعر العربي دائما بالتحولات التي طرأت على بنية الكلام فنقلتها من البديهية والارتجال والوضوح إلى بلاغة كتابة مستندة إلى مقومي الزمان والمكان وإلى تركيب مخصوص قد يعد بدوره إلى جانب ما سبقه مدخلا لقراءة التجارب الشعرية. يقول البيان:

«إن الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية. تقدم له حرية تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التقطع أو المحو آنا آخر»(28).

أما من حيث المكان، فإن الكتابة تضيف لإيقاعها العلاقة بين الخط والصفحة البيضاء، وتستدعي من الشاعر البحث عن موقع آخر لتحرر الكتابة سواء باستعمال الخط اليدوي أو بمسعى التشخيص لاختراق بنية الكلام والصوت بالخط ضمن قوانين مستحدثة غير مألوفة.

أما من جهة التركيب النحوي فإن الشاعر (الكتابة) يخترق قوانين الكلام اليومي والفكري بسبب بحثه في سؤال الإبداع الذي يعمل على الخروج عن هذه القوانين وعن طبيعة الترابط والتوارد داخل النص. وإذا كان الشعر المعاصر خضوعا للسياق وقوانين الجماعة نحويا، فإن الكتابة أبت ذلك:

«فالكتابة كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، لتشابك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتقاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه»(29).

يقود هذا التدمير إلى بلاغة مخصوصة بالكتابة. لا تقتصر على

اعتماد عناصر اللغة والذات في تجربتها، بل تضيف المجتمع» بما هو فاعل في وجود العالم وسيرورته»(30) شرطا للكتابة وضلعا في ثلاثية شعر عربي معاصر يشهد على تحولات لحظة الهيمنة التي خضع لها المجتمع العربي، في إشكالاته وتناقضاته وقواه المتضاربة.

ب ـ يتقدم بيان محمد بنيس بإضافة نظرية واضحة إلى المفهوم، فهو يتأسس على معرفة نظرية بالكتابة كممارسة نصية وبلاغة تهدف إلى بناء جمالية مخصوصة بالراهن الشعري والثقافي. ويمكن إيجاز الإفادة من بيان محمد بنيس في الملاحظات التالية:

ا ـ إذا كان بيان أدونيس وجد مرجعه في الشعرية العربية القديمة، وانطلاقا من ممارسة شعرية لطالما أقصيت عن مدار التأمل، فإن بيان محمد بنيس يتعبأ نظريا باقتراحات لها من قديم الشعرية العربية كما لها من الاقتراحات النظرية الحديثة. ولعل جعل تحديد المفهوم بعناصر اللغة الذات والمجتمع ما يجعله ضمن أطر الحداثة كما وعتها الشعرية الفرنسية أولا، وتجسدت في الممارسات العربية المعاصرة لاحقا.

2 ـ من فضاء الشعريتين العربية والغربية يستجلب محمد بنيس عناصر بنائه للمفهوم بما يشي بالتعدد والاختلاف الذي يبحث عنهما مجسدين في النص: من جهة الممكنات، والمصادر النظرية والمعرفية الخاصة بالشعر العربي، ومن جهة السعي إلى ممارسة النقد والتحرر من أسر المألوف والمسبقات. ذاك تطلعه!

3 ـ كما يتعبأ المفهوم بعناصر نظرية آتية من نزوع ماركسي (لازم فترة السبعينات..) ومن اهتمام بعلم النفس يرى الكتابة تجربة فعل انخراط تاريخي عبر الذات واللغة. ممارسة نصية تنتقل من الشفهية إلى الكتابة لتستغل بياض الصفحة من أجل بنية للفضاء، وتحرير للصفحة من الطباعة لاعادتها إلى رعشة الخط اليدوي حتى تحقق العين هي أيضا بهجتها. عبر مساحات الفراغ، وإمكانات التنويع به/ وعلى الصفحة.

ا ـ 2 ـ إبدال طرائق الجمالية الشعرية:

ا ـ 2 ـ ا ـ فرضية الهدم:

تعين هذا التحديدات على تلمس مشهد الشعر العربي المعاصر وقد انشغل بتعدد واختلاف متونه. لم تعد الممارسة واحدة متماثلة. وما أدركته نازك الملائكة كتجديد للقوالب الإيقاعية صار مع يوسف الخال غير كاف للانتماء إلى الزمن الحديث والشعر الجديد.. ومع أدونيس عائقا دون تحقيق قفزة الرؤيا. فقد أصاب الممارسة والقصيدة بالخصوص قلب/إبدال صار معه مفهوم الشعر مخالفا عما سادت النظرة إليه طوال القرون الماضية. فلأول مرة اهتزت النظرة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون بعنفوان أدى إلى تغيير طرائق الكتابة الشعرية وتسمياتها التي بدت قاصرة عن ملاحقة مسعى

الشعراء في الإنتماء للزمن الحديث. ولذلك بدت تجارب المتون الثلاثة بدءا من الشعر الحر الذي مثل النهاية النظرية للشعر الرومانسي على خلفية قضية التجديد في القوالب الإيقاعية، ثم الشعر المعاصر الذي لخصت غاياته وحدوده إشارة يوسف الخال إلى «جدار اللغة»، فالكتابة التي سعت لأن تكون مفارقة للبلاغة القديمة التي تحكمت فيها القيم الشفهية الخاصة بالخطابة، وانخراطا معرفيا في مادية الكتابة عبر الذات واللغة والتاريخ.. كل منها أفقا نقديا لسابقه، يسعى إلى بناء وعي وجمالية مضادين، أو على الأقل بمغايرة تتجاوز حدود وعوائق التجارب الشعرية السابقة. ولعل في هذه الحركية التاريخية الباحثة عن الأفق الجمالي المتجدد ما جعل تجاربه مسكونة بحس الزمن: سواء بمحاورة التجارب الشعرية القديمة باستعادة نصوصها أو جعلها أقنعة فنية في الخطابات أو درسا نظريا يهيئ فهم بذرة التحديث المستبدة بمفاصل الانتقال بين الأزمنة، أو بالإنصات إلى الممارسات العالمية الحديثة كما مثلت لها أسماء شعراء ك.ت.س.إليوت، ووردروزت، كيتس، بودلير، ملارمي، سان جون بيرس بيرس، لوتريامون وغيرهم.

قد لا تبتغي هذه الدراسة الإحاطة بكامل المشهد الشعري المعاصر، ولكن إلى طرح الإشكالات المحددة بدقة سلفا، ومحاولة إضاءة جوانبها بتصميم واستراتيجية، أي بالتزام الأساسي الذي لا يعني بالضرورة التوسع في إثارة القضايا وتنويع الشواهد الشعرية، بل فقط صلاحيتها كمتن لتمثيل إشكالات الممارسة النصية التي اعترضت مسار الشعر العربي المعاصر كأسئلة النص الشعري في تبنينه وخصيصاته، وفي صلته كممارسة بالذات والعالم، أو بالقراءة والعناصر الخارج-نصية. أو لما قد تتعرف عليه ذاتها من قضايا يشكل بعضها جانبا من الحوار الشعري بين النظرية النقدية والإنجاز النصي.

وهكذا تقدم التصورات النظرية التي عرضناها في المبحث الأول، مختبرا للتقلبات التي تعرض لها فهم وممارسة الشعر في الخمسين سنة الماضية. فقد أفضت تعددية مواقع النظر إلى الشعر إلى اجتراح مداخل جديدة لتعريف الشعر وتسميته. سواء باختبار العناصر الأساس المحددة لبناء الممارسة أو باعتماد الممارسات التي نهجها النص متحررا من أشكاله التقليدية، أو باحثا عن أخرى للتغيير والإبدال. ومن الواضح أن هذه المداخل وحتى في اعتبارها النظري، تمثل استراتيجيات نصية اتبعها الشعراء لوضع ممارساتهم على سكة المختلف، فاستنباط الأشكال العروضية من التقليد الخليلي، وهدم لغة التعبير السائدة في الشعر، سواء الرومانسية أو التقليدية البيانية المتوارثة قصد إحلال أخرى، ذات رؤى وتركيب، مجسدة لمعنى الانتقال من الشعرية القديمة إلى أخرى حداثية في بناها، التخيلية والمرجعية. وذات جمالية أكثر التباسا بمعنى المعاصرة، وحاجيات المجتمع العربي. من هنا،

نهج الشاعر دور الأفاق والكاشف للهواجس الدفينة للإنسان العربي الذي تبدلت أوضاعه وذائقته المترددة بين رغبة استدامة تملك الأشكال القديمة والحنين إلى نماذجها المفتقدة، وبين العجز عن تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ومقاومتها بوهم الاستناد إلى الماضي، أو بحجة تغرب الشاعر المعاصر، أو بتهم ليس الغموض أولاها ولا آخرها. فيما يمكن لمتفحص الخطابات النقدية ذات الصلة بمراجعة متغيرات الشعر العربي الحديث أن يلحظ بيسر وجود محاورة دائبة بين دعاة ورافضي التجربة المعاصرة منذ أن بدأت مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ومحاولة الداعين له توفير الحجج النظرية والتاريخية «للشعر الجديد» لما يمثله من مرحلة متطورة في تاريخ الشعر العربي التليد، واعتبارهم خطاباته المعاصرة تجارب شعرية حقيقية لا تقل جمالية عن باقي الشعر الإنساني، وعن نصوص الشعر العربي القديم بخاصة.

والحال أن هذه الخطابات النقدية فيما أضاءت جوانب الممارسات والتجارب الشعرية خلخلت يقينيات الأشكال التقليدية المتوارثة، وأعادت صوغ العلاقة مع التراث الشعري العربي، ومع الشعر الغربي كما عملت على التعريف بجمالية مغايرة كان الشعر العربي أثناء ذلك يستكشفها عبر النصوص واختلاف التجارب والاتجاهات التي أعادت تسمية الشعر العربي من مواقع تاريخية ونظرية مخصوصة به. غير أن إعادة التسمية هذه لم تنبثق عن فراغ المعطى المعرفي (التاريخي) للشعر العربي، بل نتيجة هدم تعرضت له تصورات الشعر العربي في العصر الحديث، على يد شعراء الرومانسية أولا، ثم من رواد الشعر الحر ثانيا وليس أخيرا. لقد كان تقويض دعائم التجربة الشعرية (القديمة) يعني أن الأنموذج اكتمل واستوفى خصائصه ووظائفه، أو أنه بلغ حال الأزمة والعجز عن الاستمرارية ضمن ذات الشروط التي أصبحت متجاوزة موضوعيا. نعين العناصر الأولى لفرضية الهدم التي مارسها الشعر العربي المعاصر في الملاحظات التالية:

1 - تأسست كل نظريات الشعر الحديث ومن بينها المعاصر على فرضية الهدم التي جاءت بها الممارسات والرؤى النقدية التي صاحبت الشعر العربي في العصر الحديث. منذ البارودي إلى أدونيس، مرورا بحافظ إبراهيم والشابي وجبران، وبنازك الملائكة ويوسف الخال ومحمد بنيس وغيرهم كثير.. ممن كانت تجاربهم دالة نظريا ونصيا على مسعى بناء شعرية مغايرة. من خلال الإبدالات النصية وهي تمس إيقاع الخطابات في بنياتها اللسانية والتصويرية كما مورست عبر الحقب والعقود.. وتجد فرضية الهدم حجتها فيما حاوله الشعراء المعاصرون من تغيير الأنساق اللسانية للنص الشعري وإلغاء سيادة الأشكال المسبقة بما انعكس في النص كإبطال لمبدأ الانسجام وكرس القطيعة مع الطرائق المألوفة لصياغة وفهم الشعر كما

سار عليها الأنموذج الشعري القديم.

2 - إلى هدم الشكل الفني الأساس للشعر العربي (وهو من المعيار العروضي) وسن قيم جديدة لتصوره بالنص الشعري المعاصر، ينضاف قلب الرؤية الجمالية إلى الشعر ووظيفته في المجتمع والثقافة العربيين. فقد كفت العلاقة بالشعر من أن تكون سلبية، بل صارت مدعاة تفاعل بين الشاعر ولغته، وبين النص وقراءته. وبينهما وبين الأنساق اللغوية والشعرية التي يلتقيان فيها. الأول كفاءة إبداعية في اللغة، والثاني استعدادا مؤهلا للتجاوب مع النص ومؤثراته.

3 - إبدال موقع/المرجعية في النظر إلى الشعر. فإلى المفهوم القديم للقصيدة زيدت مصطلحات جديدة ذات مفاهيم النص والخطاب.. وهي لا تعني بحال من الأحوال إبدال اسم بآخر لنفس موضوع التسمية، بل وبالأساس إبدالا نوعيا لممارسة الشعر التي تخلت عن أحادية تصورها للممارسة ضمن (أوب..) القصيدة التي هي «متوالية عدد من الأبيات»، في أقل اعتبار، أو بناء فنيا من أبيات ذات غرض أو أكثر انتظمت في بنائها بعمود الشعر الذي تختصر الإشارة إليه مجموع الخصائص الفنية التي تعودها العرب في قصائدهم في الاعتبار الأقصى.

4 - بإبدال القصيدة ظهرت تسميات جديدة للأنساق اللغوية الفنية تعتمد معايير وجاهزية المفاهيم الإجرائية في قبولها للتحديد والتعيين والتأطير كالنص والخطاب والتجربة.. يتضمن القول بالنص بدل القصيدة هدما آخر يمس الوحدة المكونة للشعر (التي لم تكنها القصيدة) وهي البيت الشعري الذي تخلى عن مكانته لمفهوم النص الأكثر إجرائية في محل الكتابات النظرية النقدية.

5 - جسدت الكتابة أجلى تجربة شعرية في مراجعة ونقض أسس التصور التقليدي (البلاغي والمعياري) للشعر العربي. فبعد الشفاهية التي نقلت وعي الشعراء من حال الاعتداد بالذاكرة وقوالب التكرار، أصبح الشعر متحررا بكتابته من أفق التوقع وأقرب إلى ممارسة التفكير الشعري في حركة الذات أمام الموضوعات التي تعرض لها. فالكتابة تدوين للنص في التاريخ. خارج (الكاتب) الشاعر وداخل السياق التاريخي والسياسي الذي تفرضه اللغة على مستعمليها الذين يجعلونها موضوعا للفعل والتفاعل. أليست الكتابة (أبدية) في المتخيل الإنساني أجمع مادام نصها غير قابل للمحو ولا النسيان كما قد يشير إلى ذلك تأويل واقعة إحراق الكتب والمكتبات نوعا من رفض كتابة (الباطل في تصور الحارق) تأبى أن تتلاشى أو تنسى كما هو عليه حال النصوص الشفاهية المتداولة رواية. فالكتابة حتى في بطلانها أبقى من الزمن!

6 - من هذا الأفق أيضا تنفتح التجربة الشعرية الحديثة في الكتابة على الأنا الفردية، لتحولها إلى ذات واعية بوضعها الاعتباري في فعل الكتابة الذي يقتضيها (أنا مخصوصة بالنص) ويدفعها لأن تحيا تجربتها الذاتية. ومن هنا تضاعفت علامات الأنا عند الشاعر المعاصر وأصبحت نصوصه

متمركزة حول الأنا (بمعناها الأنطولوجي الكامل، وليست كصوت فردي يمدح أو يطرب ويغني للجماعة أو السامع.. وفق قيم البلاغة الشفاهية) بكل تجلياتها وأبعادها: الفردية والجماعية، الذاتية والنفسية، التاريخية والمجتمعية. بل وأصبحت ذات إيقاع متعدد بتعدد الرؤى تارة، وبانكسارات الأحلام التي نثرها شظايا تارة أخرى. عبر طرائق وتقنيات اتبعها لكتابة شعره المعاصر كالقناع ولعبة المرايا مما تعكسه النصوص، ولا يمكن لغير القراءة من استجماع مشاهده وبناء دلاليته وخطاباته.

7 - تؤشر هذه الملاحظات على جمالية مغايرة نص عليها الخطاب النقدي والشعري المعاصر. لم يكتسبها الشعر من الانفتاح على التجارب الغربية، بل بالأساس من ملاحظة حالة العجز التي صار عليها التعبير الجمالي (الشعر) في اللغة العربية الحديثة، بدءا من جبران (في صرخته الشهيرة لكم لغتكم ولي لغتي) والشابي، إلى أحدث أسماء الشعر وهي تكتب لغتها دليلا إلى الشعر. مع الشعر الحر حيث بدأت مغايرة القوالب العروضية وتغيير اللغة، والتي لم تترسخ جماليتها إلا باقترابها من اليومي والحياتي في الشعر المعاصر وفي الكتابة حيث تبوأت الذات الشعرية عبرها مركزية افتقدتها في تاريخ الشعر العربي.

1 - 2 - 2 - التجربة المغايرة:

وقد لا نتبين معنى هذه الإبدالات النصية والنظرية - في تصور جماليات الشعر العربي في العصر الحديث إلا في ضوء المقارنة مع ما التزمته القصيدة القديمة من قيم جمالية وطرائق في بناء عمود الشعر الذي كان حدوده المرزوقي، والذي اختزل جُماع التصورات الشعرية المفسرة لجمالية القصيدة القديمة في مطابقة تصويرها الفني للواقع المحسوس (المشابهة، أسبقية المعنى وتقريريته..) وخضوعها لإطار إيقاعي منتظم (الوزن العروضي المقنن). وتصورها كبناء من أبيات دالة بمفردها وصور فنية (تشبيهات، استعارات، مجازات..) هي سدى المعنى الذي يعمل على خدمة غرض القصيدة بتوالي عناصره المنطقية والدلالية. فقد خرق الشعر الحديث (مع الرومانسية ومنذ الشابي وجبران أولا) ثم الشعر المعاصر دعائم هذه الجمالية تباعا. فنقل تصوره للمعنى من اعتباره مكتملا، وصفا لمعطى سابق، إلى جعله الكلمات أدلة على الأفكار الشعرية وباعثة لإيحاءات تلزم المعرفة الشعرية المتحررة من عقد المطابقة مع الأشياء أو الصور الموضوعية بالضرورة. ولذلك أصبحت اللغة «وسيلة للتعبير والخلق، موسيقاه وألوانه وفكره ومادته التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات.. لغة الشعراء إذن هي الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار وطريقة بنائه، وتجربته الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية»(31).

فالتجربة في الشعر المعاصر

اختبار لمعنى وتصور اللغة الشعرية والانتقال بها من حد المباشرة والتعبيرية إلى الانفتاح على مغامرة التجريب ومخاطرة الخروج على الأنساق التجريدية والنظرية وطرائق القول الشعري كما تمثلتها القصيدة القديمة. فللخيال وظيفة أخرى غير عقد التشبيهات وتقريب البعيد وهي ابتداع علاقات جديدة بين الأشياء قصد اختراق سجف المظاهر السطحية وتجسيدها كيانا إيقاعيا ينضح بالصور المتعددة في طبيعتها وأصولها، والمختلفة تركيبا وهدفا.

2 ـ 3 ـ الشعرية العربية والخطاب المعاصر:

ليست الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر المعاصر قليلة العدد. ففي كل دعوة صدرت عن رواده التبس خطاب الدفاع عن تجاربه المحدثة أمام المتحفظين والرافضين باستجلاء لخصيصاته النوعية. إيقاعا وبلاغة في مرحلة أولى، ومكانا نصيا وتركيبا في مرحلة لاحقة. في هذا السياق ترسخت تنظيرات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ويوسف الخال ثم أدونيس شعراء بادئين للتجارب وباحثين عن طرائق جديدة لممارساتهم.. كما اشتهرت كتابات عزالدين إسماعيل وغالي شكري وإحسان عباس مراجعين بالدرس والنقد حداثة الشعر العربي كما تجسدت في الإبدالات التي نقلت «القصيدة» العربية إلى «نص» متعدد العناصر والطرائق الفنية وبان لـ «خطاب» مخصوص بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل ولربما صنفت المغامرة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمالية أولت بها تجارب الشعراء مع اللغة أو الإيقاع، الرمز أو الرؤى وهم يستندون إلى مرجعية أو عنصر أو بعد معرفي أو نظري دون آخر.. فالجمالية اتجاهات وطرائق كما نصت على ذلك المراجعات التي نختار من نماذجها ما يسمح بتبين طرائق البحث عن جمالية الشعر العربي المعاصر، كما بدت في الخطاب النقدي عند كل من «عبدالحميد جيدة» و«صلاح فضل» ممن اختارتهم الدراسة لإجرائية عملهما.

2 ـ 3 ـ 1 ـ عبدالحميد جيدة وجماليات اللغة:

قدم عبدالحميد جيدة جردا مختصرا لأهم العناصر الجمالية في الشعر المعاصر، كما حددها الشعراء والنقاد المعاصرون، انطلاقا من مفهوم التجربة التي عينها في تغيرات طرأت على:

1 ـ «اللغة الشعرية» التي كفت عن أن تكون لغة تعبير، وأصبح لكل كلمة فيها أثر في الدلالة والمعنى، بل وصارت الألفاظ بالإضافة إلى كونها معبر الأحاسيس بعدا من أبعادها المجسدة في الصياغة الفنية. وهي تمثل إلى ذلك عالم الشاعر الذي يفرغها من معناها الموروث دون أن تقطع معه، ويهيئها متجددة للمستقبل في الاحتمالات التي تحبل بها. وتصبح اللغة الشعرية في ضوء عناصرها ذات خصائص فنية تمتلكها

في «أثر التجربة: أي أن اللغة الشعرية تنقل أثر التجربة ويتولد عن هذا أن اللغة الشعرية تتغير من الداخل والخارج، يتغير التعبير الشعري والعلاقات اللغوية القديمة. وتظهر خصائص جديدة للغة الشعرية منها:

أ- سيمياء اللغة.

ب- عبث باللغة في اللغة (الاشتقاقات الجديدة).

ج- الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية. (لتفتيت الصياغات الفنية القديمة الثابتة).

د- التجريد وتجريد التجريد اللغوي.

وينتج عن هذه العناصر شكل جديد للتعبير الشعري وللقصيدة وللغة الشعرية، ويصبح بذلك الشعر فعلا كتابيا لا فعلا خطابيا»(32).

ويضيف إلى هذه العناصر ما لاحظه من جمالية «الكتابة الشعرية». وحتى وهو لا يعتمد غير رسم وطباعة الشعر على الصفحة في مشهديته، تبقى بعض ملاحظات عبدالحميد جيدة دالة على وعي مادي بالكتابة التي دفعت بمتلقي الشعر إلى المشاركة في تجسيد الإبداعية بإيقاظ كلمات الكتابة «التي هي مد، ومستقبل في طريقه للتحقق والتبلور.. ومشروع مستقبلي بين الكاتب والقارئ»(33).

2 - 3 - 2 - صلاح فضل وجماليات الخطاب:

ومن جهته خص صلاح فضل تحولات الجمالية بدرس مركز في كتابه «بلاغة الخطاب وعلم النص» ممهدا به القول النظري في اتجاهات وبلاغة الخطاب وعلم النص.. وبعد استعراضه لتجليات الإدراك الجمالي للإبداع الأدبي مع تحول «علم الفلسفة» إلى «فلسفة العلم» بما أكسب مصطلح علم الجمال وجاهته إبان نهاية البلاغة التقليدية، إذ بدا وكأنه يتابع مشروعها ومفهوم المحاكاة بمفهوم مشتق هو الانعكاس.

وإذا كانت القفزة الجمالية - إن صح التعبير - لم تحدث إلا على يد كروتشه حوالي 1902، بدعوته إلى تماهي الفن والتعبير والذي اعتبر أن لا وجود (لشكل مجازي وكل شيء حقيقة، ومن هنا يوجد الجمال. إذ أن الجمال ليس سوى القيمة المحددة للتعبير» كما أن كروتشه لم يفرق بين «التعبير الناجح الجميل وجوهر التعبير ذاته. لأنه لا يوجد إلا بقدر ما يحقق من قيمة جمالية»(34). لقد كان لالتباس المبادئ العامة لعلم الجمال بتصورات الفن نتيجة احتواء علم الجمال للفن، وابتداع إجراءات تحليلية تتناول الفن باعتباره شكلا «ولا شيء سوى شكل الشكل(35) كما كان لذلك أثره البالغ على الدراسات الشعرية اللاحقة وتبني الشاعريين له. فياكوبسون باعتماده قوله «الشعر نوع من اللغة» في أكثر من صيغة جعل الشعرية تركز «على الطابع اللغوي للشعر (بما) يضع الأساس لمجال كفاءة اللغة لإبراز الأبنية الخاصة المتمثلة في الشعر»(36).

وعلى قصور تعريف ياكبسون السابق للشعر، مادام الشعر يتجاوز كونه مجرد لغة إلى تملك خواص الأدبية من خارج اللغة فقد أفاد

البحوث الجمالية في الأدب بأن فتح الباب أمام ظهور «تأويل النصوص» عبر أواليات القراءة والتلقي التي شكلت مفصلا نقل العمل بالنظرية الجمالية من حصر اعتدادها باللغة والبلاغة إلى مستوى أكثر إجرائية. فقد يسرت مفاهيم التأويل ومراحله: الفهم والتفسير والتطبيق، السبيل إلى مفارقة النماذج التاريخية في الدرس وبلوغ فعل القراءة التلقي مستوى مفهوم النظري والإجرائي المساعد على اكتناه النص وفهمه.

وبالعودة إلى ما كان كتبه صلاح فضل في «نظرية البنائية في النقد الأدبي» نتميز تصورا عن هذه الأبنية في معالجته للمظهرين الدلالي والجمالي للشعر حيث اعتبر الرسالة الشعرية حصيلة لغة خاصة وشكل صائت يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة»(37) بهما نتلقى الرسالة جماليا. ويضيف موضحا تجلي المظهرين قوله:

«فالمظهر الدلالي يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحددها اللغة أو الاصطلاح. أما المظهر الجمالي فهو على العكس من ذلك يعتمد على تنويعات لم تقعد ولم تقنن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية في استخدام هذه الرموز، على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو بآخر»(38).

ويبين صلاح فضل الانتقال النظري للمعرفة بالنص وتأويله من المنظور التاريخي إلى الجمالي وما فتحه مفهوم الأفق أمام الدرس الشعري من آفاق غنية بالمفاهيم والعمليات بقوله:

«يصبح مفهوم الأفق أساسا في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي، من حيث هو مسألة فهم المختلف مقابل غيرية أفق التجربة الماضية والتجربة الحاضرة. وكذلك تقابل غيرية العالم الخاص وعالم ثقافي آخر. ومن حيث مسألة التجربة الجمالية في لحظة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر كما عند القارئ اللاحق. ومن حيث مسألة التناص.. مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضا في أفق العمل الأدبي والتي تكتسب معنى جديدا بهذا الانتقال»(39).

وفي دراسته المنشورة سنة 1994 نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر التي تنطلق من ضرورة ربط المعرفة التجريبية من النصوص ذاتها بإطار نظري نوعي»(40) يسمح بمقاربة «جميع الأساليب الشعرية.. في قراءة حميمة منظمة تتعرف على المكونات والملامح الفارقة لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق إنجازها الجمالي»(41) يتقدم البحث خطوة إجرائية واضحة في مجال الشعر المعاصر، بالربط بين فكرتي التعبير والتوصيل المحددة لأنماط الفهم الشعري، ودرجة الشعرية. يقول صلاح فضل:

«يبدو أن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التي

تجعلنا نعتبر «فهم التعبيرات الشعرية» حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية وهي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الأدلة الشعرية»(42).

تخلق هذه التنويعات مسارات للتأويل الجمالي لدى المتلقي أو القارئ الذي صار مشاركا الشاعر في «خلق القصيدة» المنتظمة بنياتها باعتماد «فروض القراءة» ولذلك عُد تواصل القصيدة أيضا من مظاهر الشعرية يتدرج مستويات (كما التعبير بحسب علاقته بالفهم، مع أن «الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي» وهي تحتاج من أجل ذلك إلى «إبراز الأعرف الجديدة في نظريات الفن» و«اتفاق المشاركين في عمليات التواصل الجمالي على فرضية.. (الاستعداد) لهجر الأعراف الجمالية القديمة والعمل طبقا لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التي أصبحت تعتبر جمالية في المواقف التواصلية الجديدة(43).

غير أن البنيات الجمالية لا تدرك في الشعر المعاصر بالدرجة نفسها. إذ تتميز المعرفة بتقدم «التعرف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبي مقابل تواضعها إزاء «الأبعاد التصويرية التخيلية والجمالية المكونة للنص»(44) ولذلك يقترح صلاح فضل انطلاقا من فكرته «سلما لدرجات الشعرية» يصوغها عبر مقولات الإيقاع، النحوية، الكثافة، التشتت، التجريد. قد تسع لتحليل وحدات النص الشعري المعاصر المتميزة بانعدام الروابط وبدرجة عالية من التشتت.

ولذلك يمثل النص لدى صلاح فضل تجربة شعرية ذات طابع بنيوي مركب وفق أساليب خاصة، تتوزع إلى أساليب تجريدية وتعبيرية.

وإذا كانت جمالية التجريدي تعينت في ضوء عناصر النص ودرجة التعلق بدرجتي الإيقاع والنحوية وتكثيفهما، فإن جماليته التعبيرية تأتي مباشرة بعد المؤشرات اللغوية النصية في سلم القيم الجمالية لتحقق «التوهم التمثيلي للأدب وتركيبه الرمزي التخيلي باعتباره من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي»(45) أو الذي تنتجه «أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، حيث تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكونة، المعطاة في الصيغ اللغوية، والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة»(46).

تفيد هذه التوضيحات النظرية والإجرائية صلاح فضل في ملاحظة تقلص الأساليب التعبيرية في الشعر المعاصر، وزيادة درجة تجريديته حتى الإغراب، لتفجر طاقته الإيحائية البعيدة والتباس طرقه وانتقال النظرة إلى الجمالية إلى مسألة فردية وتجريبية للشاعر، دون القارئ. كما تفيد فرضية بحثه في موضوع جمالية الشعر المعاصر التي حددها في ضوء درجات القيم الشعرية التي

تسمح بملاحظة تميز الأساليب الشعرية المعاصرة فيما بين «أسلوب حسي» على درجة من الإيقاع والنحوية، وضعف في كثافته النوعية، و«أسلوب حيوي» يتمثل التجربة المعيشة المباشرة بدفق الإيقاع الداخلي وتكثيف وتنويع النص مع استعمال الأقنعة والأساطير.. و«أسلوب درامي» تتداخل فيه الأصوات والمستويات اللغوية في كثافة وحوارية، ثم «الأسلوب الرؤيوي» الذي يستغل الأمثولة والرموز لمضاعفة درجة كثافته وتناقضه مع النحوية.. كما في انقسام مجموعة الأساليب التجريدية إلى «تجريد كوني» تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية وتزايد الكثافة والتشتيت ومسعى استيعاب التجربة الوجودية والكونية. ثم إلى «تجريد إشراقي» صوفي ميتافيزيقي تمتزج فيه معالم الوجود بالأصوات والرؤى المبهمة(47).

يعود الاهتمام بدراسة صلاح فضل لما تقدمه من مداخل إجرائية للتعرف على جماليات الشعر العربي المعاصر. بالخصوص في تصوره للغة الشعر في تعددها واختلاف الأساليب اللسانية التي ترد عليها. ورغم أنها لا تتطابق كليا مع تصورات شعرية الإيقاع في تناول الممارسة الشعرية، ولا تناقضها في الوقت ذاته، فإن الخطاب الشعري المعاصر يبدو من خلالها أكثر من لغة مخصوصة بأساليب معينة، بل رهانا على إبدال العلاقات بين الفردي والمجتمعي، الإنسان واللغة، من منظور مساهمة الأدب والشعر في تغيير طرائق التعبير والرؤى، وإنشاء ذوات وممارسات جمالية قمينة برهانات ومعنى النص والخطاب الذي استصفاه المجتمعي لتاريخه.

هوامش

1- Gaston Bachlard; Formation de lesprit scentifique; Ed. 1972; pp.U.F 13.

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط. 6، 1981، ص 69.

3- المرجع السابق، ص 38.

4- المرجع السابق، ص 39.

5- المرجع السابق، ص 56.

6- المرجع السابق، ص 63.

7- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت 1978، ص-ص 50-53.

8- المرجع السابق، ص- 14-15.

9- المرجع السابق، ص 5.

10- المرجع السابق، ص 6.

11- المرجع السابق، ص 17.

12- المرجع السابق، ص 81.

13- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 3، بيروت 1983 ص 9.

14- المرجع السابق، ص 10.

15- را. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، ص-ص 42-43.

16- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س. ص 55.

17- المرجع السابق، ص 57.

18- عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت 1980، ص 349.

19- أصدر أدونيس أول بيان له بفكرة الكتابة بعنوان «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» صيف سنة 1955 بمجلة «شعر»، وأعاد نشره بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» سنة 1959، را. زمن الشعر، م.س. ص 9.

20- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع عند العرب، ج 3، صدمة الحداثةو ط 4، دار العودة، بيروت 1983، ص 309.

21- المرجع السابق، ص 310.

22- المرجع السابق، ص 313.

23- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

24- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، البيضاء- دار التنوير، بيروت 1983، ص 9، وكان البيان صدر بالثقافة الجديدة، ع 19، سنة 1981.

25- را. محمد بنيس، الكتابة وتمجيد الماء، مواقف ع 63، 1991 ص.

26- محمد بنيس، حداثة السؤال، م.س. ص 17.

27- المرجع السابق، ص 24.

28- المرجع السابق، ص 28.

29- المرجع السابق، ص 34.

30- المرجع السابق، ص 40.

31- المرجع السابق، ص 65.

32- عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، م.س. ص-ص 341-342).

33- المرجع السابق، ص 350.

34- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، س. عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 45.

35- المرجع السابق، ص 48.

36- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

37- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 393.

38- المرجع السابق، ص-ص 393-394.

39- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، م.س. ص 51.

40- صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، مج 22، ع 3-4، يناير- أبريل 1994، ص 68.

41- المرجع السابق، ص 70.

32- المرجع السابق، ص 72.

43- المرجع السابق، ص 74.

44- المرجع السابق، ص 76.

45- المرجع السابق، ص 86.

46- المرجع السابق، ص 86-87.

47- المرجع السابق، ص 90-91.

قراءة في فكر

أندرياش حموري

حول القصيدة العربية في كتابه

On the Art of Medival Arabic Literature

● د. إبراهيم أحمد ملحم
جامعة الإمارات العربية المتحدة ـ العين

ملخّص

يتناول هذا البحث آراء المستشرق أندرياش حموري Andras Hamori حول القصيدة العربية في كتابه «عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط».

وقد عرض رؤيته للقضايا التالية: الانتحال في الشعر الجاهلي، وتقاليد القصيدة العربية، وبنية القصيدة، والطلل، والبطولة، والخمر، والعاذل، والحب العذري.

لقد حاولت الدراسة أن تعرض هذه القضايا وتناقشها، مبينة أصولها، وتأثيراتها في الدراسات العربية الحديثة.

Abstract

This paper deals with the views of the orientalist Andras Hamori about the Arabic poem in his book On the Art of Medieval Arabic Literature in which he expresses his perspectives on the following issues: The allegation in the pre-Islamic verse, the tradition and the structure of the Arabic poem as well as elegy, heroism, wine, blamers and platonic love.

The paper attempts to deal with and discuss the above-

mentioned issues, showing their origins and effects on the recent Arabic studies.

تعد دراسة حموري Hamori هذه من بواكير الدراسات الأجنبية التي تناولت القصيدة العربية بالتحليل، بغية الكشف عن مضمونها الفكري، وبنيتها التي خضعت للرمز والمنطق وليس للتتابع السردي؛ فقد ظهرت الطبعة الأولى من الكتاب في الولايات المتحدة عام 1973م. وهي بهذه الصورة شكلت مادة أساسية لكل من يتصدى لدراسة الشعر العربي القديم، وعلى وجه الخصوص الدارس الأجنبي.

يستهل حموري دراسته بالخوض في قضية «الشعر الجاهلي المنحول» Allegedly Pre-Islamic Verse، حيث يرى أن القصائد كانت تنقل شفاها، ومن المؤكد ضياع طائفة كبرى من هذه المادة، أو أنها استوعبت في أعمال الشعراء اللاحقين(1)، فمن المغري قبول المؤلفات التي تنسجم مضامينها مع ما تعرفه عن بيئة الشاعر، ورفض الأشعار التي تبهج المعجبين، لكننا لن نكون متأكدين تماما من صحتها، ومهما كانت الاختلافات التي أوهم بها جامعو القرن الثامن جمهورهم، فإن من المستحيل عليهم أن ينتجوا شعرا يختلف في خصائصه عن شعر زمنهم دون الاستناد إلى مادة وثائقية معقولة يحتفظون بها في حوزتهم(2). وأما «المعلقات» فإنها ليست على الأصح أعمالا جاهلية، إذ نحلت بشكل بارع، لتؤكد كثيرا من مظاهر الشعر الجاهلي(3).

إن المنطلقات التي استند إليها المؤلف لمعالجة «الموثوقية» في الشعر الجاهلي، جاءت في أعمال عدد من المستشرقين(4). وتبدو مسألة «المشافهة» Oral Composition جلية لدى «مرجليوث» في دراسته «نشأة الشعر العربي»، وتبدو مسألة الطعن في مصداقية «المعلقات» جلية أيضا، في دراسة «نولدكه» التي عنوانها «من تاريخ الشعر العربي القديم ونقده»(5).

وقد بحث «حموري» في دراسته قضية «التكرار وتقاليد القصيدة العربية»، لكنه لم ينس دور المبدع فيها. يقول: «في تحدث الشعراء بشكل مؤكد عن نموذج من ممارسات يشاركون فيها، أصبح شعرهم تجسيدا لتجربة شاركوا في تفاصيلها، وأكثرها تجارب متكررة، لكن التعبيرات الفردية كانت محفوظة من خلال انتمائها، وعودتها إلى قاعدة مشتركة. القاعدة المشتركة ليست مزاجا تقليديا، أو بيانا مشتركا، إنها كتلة حوادث خاصة، يحاول الشاعر أن ينتمي إليها»(6) والشاعر المفرد له حرية من الاختيار، لكن مجموعة أقواله تحفظ من خلال أصولها، أو أرضيتها العامة، وهي ليست مجازا تقريريا، إنها المخزون العام الذي يرتد إليه شاعر بعد شاعر(7).

التقاليد الفنية للقصيدة العربية - كما يؤكد «حموري» - لم تلغ موهبة الشاعر الفردية، بل أبقت له حرية كافية لتوظيف المخزون الثقافي

المشترك. وقد بحث هذه الفكرة بالشعر بصورة عامة «إليوت» Eliot في دراسته «التراث والموهبة الفردية» فرأى أن الشاعر لا يحقق قيمته الكاملة بنفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف؛ ذلك أن فكره حيّز يلتقط ويخزن ما لا يحصر من المشاعر والعبارات والصور، والتي تبقى هناك إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركبا شعريا جديدا(8).

وقريبا من توجه «إليوت» و«حموري» ذهبت «ريتا عوض» في دراستها «بنية القصيدة الجاهلية» إذ رأت أن الشعراء يعودون إلى تقاليد معينة في المديح، وفي الرثاء، وفي الهجاء، وفي الغزل، فتكتسب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها(9)؛ فالشاعر لا يشبِّه المرأة بالغزال مثلا، لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما، بل لأن أعرافا مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه، وهذه الأعراف تتحول إلى تقاليد شعرية تحقق ترابط الأعمال الفنية، وتجعل منها تراثا(10).

وفي ضوء فكرة التقاليد الفنية، يفهم «حموري» تكرار القوالب الشعرية في قصائد قيلت بعد الإسلام، والتي تعود أصولها إلى ما قبل الإسلام، خاصة في النسيب، ومشاهد الشرب/ الخمرة(11). وقد حاول «جيمس مونرو» James Monroe اعتماد هذه التكرارية في الشعر الجاهلي لدراسة الموثوقية استنادا إلى المشافهة Oral Composition(12)، لكن «حموري» يرى أننا حتى نكون مطمئنين، فإن حقيقة كوننا نتعامل مع تقاليد شفوية لا تزودنا بالتفسير الكافي(13).

أما في تناوله لبنية القصيدة العربية في شعر ما قبل الإسلام، فيقسم الشعر موضوعيا إلى مجموعتين: «أشعار تركز على موضوع واحد، وأخرى تجمع عددا من الموضوعات المتباينة ظاهريا، والمترابطة بطريقة فضفاضة. القصيدة المعقدة في العادة لها عادات معينة، تصويرية، قابلة للتنبؤ أكثر من تلك البسيطة - القصيدة البسيطة غالبا ما تشير إلى حوادث محددة، أو تسردها»(14)، ويمكن ملاحظة أن القصائد المركبة - إلا إذا كانت من قصائد الرثاء - تبدأ بمقطع طللي تستعاد فيه ذكرى حب محطم(15).

إن تقسيم شعر ما قبل الإسلام، من حيث البنية إلى قسمين: الأول - القصيدة ذات الغرض الواحد، والثاني القصيدة ذات الأغراض المتعددة، يعني بعبارة أخرى البنية وحيدة الشريحة، والبنية متعددة الشرائح، حسب تقسيم كمال أبو ديب(16).

وتتحدد ملامح القصيدة «المركبة» استنادا إلى رؤية ابن قتيبة(17)، حيث يطرح «حموري» السؤالين التاليين، قبل الدخول في وصف بنية القصيدة: «هل من قبيل المصادفة أن تؤسس هذه الأجزاء عناصر معيارية للقصيدة؟ وهل ينبغي علينا أن نفترض أن قائمة المواد للقصيدة المؤلفة قد تطورت بناء على موتيفات

بنيوية مرتبة أصلا قبل أن تكون القصيدة؟ ولأن المسألة لها علاقة بالتطور - ملاحظات تاريخية واردة في السياق - فإننا إذا أخذنا قسما كبيرا من الشعر العربي القديم، ولنفترض أنه «المفضليات» نجد أن كثيرا من القصائد المركبة تبدأ بالنسيب، وأن هذا النسيب متبوع بوصف مفصل للناقة، ولكن بعض هذه القصائد يحوي فقرة معينة من الشعر، مخصصة لوصف رحلة الشاعر في الصحراء. في وقت متأخر أصبحت تقال للمدح، وأصبح النسق المعياري مؤلفا من النسيب، ثم الرحلة في صحراء قاحلة، ثم الوصول إلى الممدوح(18).

وليس الباحث في حاجة إلى الرد على الرأي الذي يتبناه «حموري» فقد حظي بدراسات كثيرة عند الباحثين المحدثين(19)، فالذي يعنينا في هذا السياق قوله: «إن قائمة المواد للقصيدة تطورت بناء على موتيفات بنيوية مرتبة أصلا وقوله: «القصيدة المعقدة لها عادات معينة، تصويرية، قابلة للتنبؤ» إن هذين القولين اللذين طرحا ضمن التساؤل - يقوداننا إلى تطبيق «ريتا عوض» فكرة الموتيفات البنيوية المتجاورة، القائمة أصلا على التصوير؛ إذ أكدت في تطبيقها أن القصيدة العربية «مجموعة من المشاهد المتجاورة التي يمكن تبديل مواقعها بدون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معا وتشاهد معا»(20)، ولأن القول الشعري كذلك فهو قابل للتنبؤ؛ إذ «إن تكرار الصورة ونموذجيتها والتقاء دلالاتها عبر النصوص، خصائص تسبغ على الصورة فنيتها ورمزيتها وتجعل التراث الأدبي نظاما، يدرك العمل الفرد والصورة المحددة بالعودة إلى أصوله وشروطه»(21).

وهذا النمط من دراسة البنية، يطرح منهجا للتفكير يقرر إلى حد بعيد الانطباع الذي يخلفه النص الشعري في العقل. يقوم هذا الانطباع أساسا على تلقي التتابع المنطقي لبنية النص، وهو ما يؤكده المؤلف في قوله «تجمع عددا من الموضوعات المتباينة ظاهريا، والمترابطة بطريقة فضفاضة» وفي طرحه فكرة أن القصيدة «تطورت بناء على موتيفات مرتبة أصلا» وأن تنظيم المادة داخل القصيدة يحمل ملمحا طقوسيا أو شعائريا(22).

وقد عمق «حموري» هذه النظرة للنص الشعري القديم في دراسة له بعنوان «الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى» نشرت في مجلة «أدبيات» 1977م، أراد أن يبين فيها أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التي تنتظم فيها مكوناتها المتتابعة بدلا من اعتماده على المعلومات المنقولة بوضوح في تتابع من الأبيات إلى حد كبير، وهذا لا يعني إهمال المعلومات، بل يعني أن المعلومات مادة خام، رتبت فأصبحت تترك هذا الأثر في العقل عن طريق الرمزية المنطقية Logical Typology وليس التتابع السردي(23).

لقد شكل الملمح الشعائري Ritual Clown الذي أشار إليه «حموري» إغراء لدى بعض الباحثين العرب، لدراسة تنظيم المادة وفقا لهذه الرؤية الوظيفية؛ فمحمد مصطفى بدوي في دراسته «أفكار حول تطور الشعر العربي الكلاسيكي» المنشورة في مجلة «الأدب العربي» الهولندية 1980م، يرى أن القصيدة كانت نتاجا طبيعيا لأسلوب بطولي في الحياة؛ أسلوب مجتمع صحراوي قبلي في طباعه وقيمه. ولقد وجدت هذه القصيدة لتتغنى بهذه القيم، ولتمكن العرب خلال وظيفتها الشعائرية من مواجهة أمور الحياة والموت في بيئة اعتادت القسوة(24).

وفي سياق دراسة بنية القصيدة يطرح «حموري» فكرة «الإيقاعات المضمونية» داخل النص. للوصول إلى التوازن في أبيات شعرية متجاورة، غالبا ما تحدث في الوحدات الكبيرة ذات المضامين التقليدية ويضرب المؤلف مثلا على ذلك من شعر امرئ القيس الذي يتحدث فيه عن ليلة قصيرة قضاها مع امرأة، وفي المقابل يتحدث عن ليل طويل قضاه وحده(25). ولعل صدى هذا التطبيق القائم على ركنين أساسيين هما: خلق التوازن في النص، والإيقاع، نجده في دراسة كمال أبو ديب للقصيدة نفسها(26).

ويذهب «حموري» في تفسيره لظهور المقطع الطللي Elegiac Sec-tio في القصيدة الجاهلية إلى القول إن المحبوبة «ربما رحلت توا مع قبيلتها، و«الظعائن» مازال بالإمكان مشاهدتها عبر الأفق، أو ربما فارقت الشاعر منذ سنوات خلت. في الحالة الأخيرة، فإن القصيدة تفتتح بالتعرف إلى مكان في الصحراء بقيت فيه آثار الراحلين على الرغم من توحش المكان وعفائه. إنه مشهد الظاعنين الذين كانوا يجاورون قبيلة الشاعر. هذه المشاهد وجدانية، لكنها ليست متكلفة؛ ففي موسم الجفاف كان على القبائل أن تقيم حول مصادر مياهها، ولكنها بعد الاعتدال الخريفي حيث تهيئ لهم الأمطار مراعي فسيحة وإمدادات كافية من المياه يغدو بإمكانهم التجوال بحرية في الصحارى بصحبة إبلهم. لذا، فإنه خلال الشتاء والربيع تتهيأ الفرصة لتلاقي قبائل مختلفة، لتفترق صيفا مع عودة الجفاف(27). فيصور الشاعر لحظات السعادة والأسى في حبه الماضي(28).

إن تفسير ظهور الطلل على هذا النحو، يستدعي إلى الذهن تفسير محمد النويهي للقضية ذاتها، وكأن «حموري» يتمثله تمثلا كاملا(29). وعلى الرغم من هذا التلاقي، فإن «حموري» يرى أن مضمون الأطلال هو أكثر المضامين حسا دراميا من ضمن مضمون النسيب، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار «أن الشعراء لا يقولون موضوع النسيب بزوجاتهم، فهذا لا يعني أنهم يبغضون زوجاتهم، بل يعني أنهم يختارون لهذا الموضوع عاشقات لا بد أن ينفصلوا عنهن في النهاية. مما يدفع للاعتقاد أن هذا السيناريو ملائم جدا لموضوع الافتراق، الأمر الذي يجعل

الحاجة للإبقاء على الحياة»(30).

يتجاوز المؤلف التفسير السابق إلى تحليل النص الشعري، للبحث عن مدلولات رمزية تنهض بتفسير «الطلل» في الشعر؛ فيرى أن الحركة القسرية الزمانية باتجاه الفراغ موازية للحركة الطوعية نحو اللاهدف المتضمن في القسم الخاص بوصف الرحلة. ففي مشهد الأطلال، الحاضر لا محتوى له. والماضي له عبء ثقيل عليه إلا من خلال الذكرى. والمتحدث/ الشاعر يصل إلى مكان مهجور، لكنه مألوف، لا يعرف ما الذي أوصله إليه.. الفراغ في النهاية أعطي عمقا في الزمن، حيث الإرادة تغيب، مما يعني العودة إلى المخطط الأساسي (الموت) أو الضياع الطوعي(31).

إن الاتجاه إلى الطلل الذي يمثل الخواء أو الموت فكرة ترددت كثيرا في كتابات المحدثين، ولعل أسبق من أشار إليها بشكل مفصل المستشرق الألماني «فالتر براونة» في مقالته «الوجودية في الجاهلية»(32). وتبعاه في ذلك سهير القلماوي في مقالتها «تراثنا القديم في أضواء حديثة»(33) وعز الدين إسماعيل في مقالته «النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية»(34).

وأما رؤية «حموري» لقضية البطولة Heroic في الشعر العربي فترتكز على أساس أن العنصر المنحرف أحد أوجه الشخصية البطولية القائم على حاجة البطل إلى مقارعة الموت، فلا يترك حركة تفوته يمكن من خلالها أن يعرض نفسه للخطر»(35). تذوق الموت هو قدر البطل، والشيء الحاسم بالنسبة إلى الروح البطولية هو المضي إلى المعركة؛ لأن فيها مسحة من الإرادة باختيار الموت وتجربته.. لكن القصيدة التي يكون فيها الشاعر والبطل شخصا واحدا، عليها أن تتعامل مع مشكلة درامية؛ فالشخص نفسه لا يستطيع تجربة الموت ثم الحديث عنه(36). إن البطل - كما يرى «حموري» - يحاول دائما الإبقاء على قلقه متصلا، بصورة يفترض فيها أن يكون القلق هو المزاج الذي يكون معه المشي على شفير الهاوية مستمرا، ذلك أنه يعلم أن مسألة الفناء هي قوت الفن، وأن مواجهة الموت هي مناط القصيدة(37).

وتأسيسا على هذه الرؤية للبطل، فإن مشاهد الحمار الوحشي/ البقرة Oryx sections في القصيدة تكشف مزيدا من صرامة بنية النموذج البطولي؛ فخلاص حمار الوحش تجسيد لبحث البطل عن الخلاص من الخطر(38). وفي الوقت نفسه إقامة مقابلة بين الحياة الطبيعية لهذه الحيوانات والحياة المنظمة للبطل. القصيدة بهذا الشكل تبوح ضمنيا أن النموذج ليس شيئا عفويا لكنه بني بشكل منطقي واع(39).

لقد طرح الجاحظ في كتابه «الحيوان» دلالة تجاه حمار الوحش، ودلالة مقتله بقوله: «من عادة الشعراء، إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا.. أن تكون الكلاب هي المقتولة»(40).

ولعل هذا الطرح هو الذي سوّغ للمؤلف أن يقول: إن النموذج البطولي بني بشكل منطقي واع.

ويقف «حموري» على التطور الذي طرأ على شخصية البطل بعد الإسلام بقوله: «فمن السهل فهم أن الشعر البطولي بشكل عام، بالأسلوب القديم قد أصبح في نطاق الخطأ والمغالطة والزيف. فإذا كان يتم انتقال المسلمين الذين يموتون في الحرب المقدسة فورا إلى الفردوس ونعيمها، فإن مواجهة الموت لم تعد مفزعة، وتحدّيه لم يعد بطوليا، كما كان في السابق؛ حيث لم تكن عندهم أي مكافأة ملموسة. وباختصار فإن الحياة البطولية توقفت لتصبح نموذجا للتجربة الإنسانية المتزنة والمتماسكة. وفيما يتعلق بالصلة بين الحياة والموت، فقد حصل تغيير في الوضعيات؛ فالحياة والموت كانا على طرفي نقيض، والآن، أصبحا محطتين متعاقبتين على مدى مسار مستقيم إلى الجنة أو النار»(41). وفي العهد البطولي كانت الصورة الذاتية هي عن الجماعة، أما حالات الفرد المناسبية، فقد انقلبت، ولم يعد للفرد شأن، وسرعان ما اختفت الحاجة إلى التعامل مع سلوكيات البطولة في العصر الإسلامي؛ لأن القص النثري سد الثغرة(42).

إن تحطم نموذج البطولة - وفقا لرأي «حموري» - حال دون إيجاد صورة بطولة تطرح في الشعر بأسلوب قصصي(43)، وفي المقابل سمح هذا التحطم بانتقال الممارسة السلوكية (شق المغامرة) إلى الأحاسيس، حيث وجد شعر عاطفي يعبر عن الحرمان، أو عن وجدان كامن غير مشبع(44)؛ فالفردوس أضفت على الموت طابعا روحيا وأبعدته عن مسرح البطولة، فقد أخذت الفكرة المتجذرة (البطولة) مكانها سواء أكان ذلك بشكل استحواذ الحب بالمرأة، أو من خلال إدمان الشرب. لقد أصبح الموت يعني موت كل الأشياء ما عدا الشيء محور الاهتمام (المرأة والخمر)(45).

وفي واقع الأمر، فإن الإسلام لم يؤثر في الشعر العربي هذا التأثير الذي صوره «حموري»؛ فتغير دور البطل/ الشاعر الجاهلي لا يعني توجيه الشعر بأسره نحو تجربة الحب أو تجربة الخمر فيما بعد. ففي الشعر الأموي مثلا نجد الشاعر يتطلع إلى (الممدوح) ممثلا للسلوك القيمي، خاصة الكرم والشجاعة، في الوقت الذي لم يتنازل فيه الشاعر عن بطولته شاعرا. أما تجارب الحب والخمر، فهي لا تقدم لنا الحياة بوصفها لهوا - كما يذهب «حموري»(46) - بقدر ما تقدم لنا الشاعر محاولا استعادة دوره البطولي خاصة أن الحديث عن الخمر في هذا الشعر يأتي غالبا في سياق الحديث عن القيم البطولية، كما يبدو جليا عند الأخطل على سبيل المثال(47). وأما في الشعر العباسي، فيمثل الحديث عن الخمر أيضا محاولة لتسليط الضوء على بطولة الشاعر، وفي الوقت ذاته تأكيد قدرة الخمر على إيجاد نمط من البطولة التي يراها الشاعر

معاصرة أو أشد حداثة من التركيز على (القرى/ الطعام) كما نجد عند أبي نواس(48)، وعند مسلم بن الوليد(49).

وفي تناول «حموري» لتوظيف شخصية العاذل Blamers في القصيدة العربية، وقوف على تطور توظيفها؛ فقد واكبت هذه الشخصية تغير فكرة البطولة، إذ كان العاذل في شعر ما قبل الإسلام مظهرا هامشيا كرمز للحيطة، ومهمته كانت منع البطل من اجتراح التفكير بالبطولة، والآن فقد الشعر الموت البطولي موضوعا له، لكن الرغبة في تعريض الذات للخطر، وللتدمير الحقيقي احتفظت بسحرها، وبقيت في المركز من خلال شكل شعري جديد(50). وبهذا، تحولت مهمة العاذل عن الإقدام والمخاطرة والكرم إلى الاقتصاد في الحب؛ ذلك أن الاعتدال هو خط الإسلام، وهناك أحاديث تبين أن القصد من التأني والسلوك المناسب يشكل 1/24 من النبوة(51).

والحقيقة أن شخصية العاذل/ العاذلة التي واكبت تطور فكرة البطولة لم تتحول مهمتها من ردع البطل عن الإقدام والمخاطرة والكرم إلى الاقتصاد في الحب بتأثير الإسلام، فالبطل الجاهلي في سياق اندفاعه في الحتوف يبرز شخصية العاذل/ العاذلة ممثلة للجانب المتعقل الحريص على سلامة الذات. أما في شعر صدر الإسلام فقد اقتضت طبيعة الحياة في ظل الدين الجديد ظهور تجارب فنية تنفتح على تجربة المخاطرة، ومن هذه التجارب: الهجرة(52)، والجهاد(53)، والرحلة في الفلاة(54). أما في (الكرم) فإن الشاعر الجاهلي الذي كان يمارس فعالية البطولة بشقيها: السلوك القيمي، والفن بطولة، انتقل دور عاذله المعارض لسلوكه إلى تفجير أزمته في الشعر الأموي والعباسي بغية تسويغ اندفاعه إلى البطل الآخر/ الممدوح. وفي المقابل تشكل تجربة (الحب) نمطا آخر من الاعتماد على الفن بطولة، ينهض فيه العاذل/ العاذلة بمهمة إيجاد العائق لمنع الحب من السير في طريق الطمأنينة، ولإبقاء العاشق الفنان ظامئا(55).

إن تطور توظيف العاذل/ العاذلة في القصيدة العربية يقودنا إلى الحديث عن رؤية «حموري» للحب العذري؛ فهو يرى أن الحديث عن المخاطرة في الحب ليس كالحديث عن مخاطرة الموت، لكن من الخطأ تضخيم دور القدر في الحب العذري ثم وضع الغزل بمستوى المخاطرة والضياع الطوعي في الشعر الجاهلي(56). وقد ربط «حموري» هذا الحب بالقصة الإغريقية الرومانسية، تلك القصة التي بنيت على (القلق)؛ فالسيئ Nasty يعترض طريق المحبين للفت الانتباه، والاستنفاد حتى النهاية. أما عملية مراوغة الشاعر العذري بحبه وهدر طاقاته فهي أهم موضوعات شعره كما هو الحال في الرومانسيات الإغريقية Greek Romances حيث نشعر أن التجربة الإنسانية محكومة من الأعلى(57).

يتناغم طرح «حمـوري» هذا مع تحليل «روجـمـون» Rougemont لقصة حب «إيزولدا وترستيان» فقد وجد «روجمون» أن «سير الحوادث يمنع الهوى من تحقيق كماله، لأن الهوى شيء يتحمله الإنسان، وهو في أقصى حدوده، الموت. وبعبارة أخرى إن هذه الحوادث مهلة جديدة للهوى أي تأخير للموت»(58) وسواء أرغبنا في أكثر أنواع الحب وضوحا، أو فقط في أكثر أنواع الحب اتقادا، فإننا نرغب في سرنا بالعائق، وعند الحاجة نخلقه ونتخيله(59).

يكشف تحليل «روجـمـون» الذي ربطه أيضا بالشعر العذري(60)، رغبة العاشق أو البطل في الإبقاء على حبه قائما، بالإبقاء على توتره متصلا. ومن هنا يختلق الشاعر شخصية المسيء/ العاذل بوصفها عقبة أمام الحب. كما هو الحال في القصة الرومانسية أو في الغزل العذري. يقول «حموري»: الاستحواذ في الغزل، يأتي بديلا لمضمون الموت. وهاجس القلق هو الذي يقود باستمرار للموت، لا خجل ولا إحساس بالسخرية إزاء قوة الحب المدمرة(61).

وبما أن إيجاد العائق كان مدعاة لإثارة القلق - كما يرى «روجمون» - فليس هذا سوى قناع حب العائق بذاته. أما العائق الأسمى فهو الموت الذي يتجلى في نهاية المغامرة، وكأنه النهاية القيقية والرغبة المرغوبة، منذ بداية الغرام، والتأثير من المصير الذي قاساه المحب وتم افتداؤه»(62). ومن أجل هذا، يؤسس «حموري» رؤيته؛ فيستنتج أنه عندما اشتكى أقارب المحبوبة «بثينة» إلى مروان بن الحكم والي المدينة، فإن التهديد بالقتل الجسدي شحذ إحساس الشاعر «جميل» بالتدمير النفسي(63)، ومن أجل هذا أيضا، ليس من قبيل المصادفة إهدار دمه، أو رفع الحكومة الحماية عنه، وجعله هدفا لأول واحد يفتك به، بحيث أصبح من المضامين الفلكلورية التي توجد أيضا في السير الذاتية لعدد من شعراء الغزل(64)، وكأن هذا السيناريو في إيجاد العوائق المناسبة أصبح خاضعا لبنية واعية، يتدخل في صنعها القراء أو الأجيال اللاحقة، حيث نسبت إلى جميل أبيات لا صحة لها(65).

وقد تناول علي البطل في دراسته «الغزل العذري واضطراب الواقع» الفكرة ذاتها تناولا مستفيضا؛ فرأى «أن القصاص كانوا يجمعون الشعر المروي وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله، ليكونوا في النهاية أحداثا تروي سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين»(66).

إن رؤية «حموري» هذه للغزل العذري تجعلنا نستبعد أن ينشأ هذا الغزل بتأثير الإسلام، انطلاقا من المقولة السابقة للمؤلف نفسه بأن الاعتدال الذي يجسد خط الإسلام ولد الاقتصاد في الحب؛ فالإسلام هذب الشعر دون شك، لكن الغزل العذري حسب طرح «حموري» الأخير يؤكد أنه تيار فني خضع لتدخل واع من الشاعر بغية إبقاء حبه متصاعدا، بوصف الفن ثمرة لهذا التصاعد.

الهوامش:

1 ـ انظر:
Andras Hamori: On the Art – of Medieval Arabic Literature, Pringcton, New Jersy, 1973, P. 3.

2 ـ Ibid., P. 15.

3 ـ Ibid., P. 17.

4 ـ راجع ذلك مفصلا: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة 1978، ص 352 ـ 428.

5 ـ انظر: عبدالرحمن بدوي (مترجم)، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979م.

6 ـ Ibid., P. 22.

7 ـ Ibid., P. 23.

8 ـ انظر: إليوت، التراث والموهبة الفردية (ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة)، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت 1966، ص 76 ـ 82.

9 ـ بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت 1992، ص 108.

10 ـ المصدر نفصه، ص 119.

11 ـ Hamori, P. 37.

12 ـ انظر: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، ترجمة إبراهيم السنجلاوي ويوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، الأردن 1987.

13 ـ Hamori, P. 21.

14 ـ Ibid., P. 6.

15 ـ Ibid., P. 7.

16 ـ انظر: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1986د ص 207 ـ 257.

17 ـ انظر: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت 1964، ص 20.

18 ـ Hamori, P. 13-14.

19 ـ انظر مثلا: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد 1972، ص 135 وما بعدها.

20 ـ بنية القصيدة الجاهلية، ص 16.

21 ـ المصدر نفسه.

22 ـ Hamori, P. 23.

23 ـ Form and Logic in some Medieval Arabic Poems, Edebiyat, Vol. 11, 1977, P. 163-172.

34 ـ انظر: From Primary to Secondary Qasidas, Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry, "Arabic Poetry" JOAL, Vol. 11, Leiden 1980, P. 1-13.

وقارن ذلك مع حموري، ص3 وص 23، حيث يبحث الوظيفة شبه الطقوسية لقصيدة ما قبل الإسلام، والتحديد الشعائري، والبطولة. ولاحظ هيكل البحث واتفاقه مع هيكل دراسة حموري.

25 ـ Hamori, P. 12.

26 ـ انظر: الرؤى المقنعة، ص 117 ـ 202.

27 ـ Hamori, P. 7.

28. Ibid.
29ـ راجع: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.، ص 149 ـ 151.
30ـ Hamori, P. 18.
31ـ Ibid., P. 18-19.
32ـ الوجودية في الجاهلية، المعرفة، دمشق، حزيران 1963، ص 16.
33ـ تراثنا القديم في أضواء حديثة، الكاتب، العدد الثاني، القاهرة 1961.
34ـ النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، الشعر، العدد الثاني، القاهرة، فبراير 1964.
35ـ Hamori, P. 8.
36ـ Ibid., P. 10.
37ـ Ibid., P. 8.
38ـ لاحظ أن «حموري» لا يفرق بين حمار الوحش وبقر الوحش في الحديث عن مشهد النجاة.
انظر: Ibid., P. 20.
39ـ Ibid.
40ـ الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1945، 2/20.
41ـ Hamori, P. 31.
42ـ Ibid., P. 33.
43ـ Ibid.
44ـ Ibid., P. 73-38.
45ـ Ibid., P. 40.
46ـ طرح «حموري» الفكرة ذاتها في تحليله نص أبي نواس في المقالة التي سبقت الإشارة إليها.
47ـ انظر: شعره، صنعة السكري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979، 1/277 ـ 279، 2/700، 2/720.
48ـ انظر: ديوانه، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1982، ص 169 ـ 170.
49ـ انظر: شرح ديوانه، عني بتحقيقه سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة 1985.
50ـ Hamori, P. 40.
51ـ Ibid.
52ـ انظر: نص أبي أحمد بن جحش الأسدي: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1955، 1/472.
53ـ انظر: نص النابغة الجعدي: شعره، المكتب الإسلامي، دمشق 1964، ص 194. ونص مالك بن الريب: شعره، (ضمن كتاب: شعراء أمويون) دراسة وتحقيق نوري حمودي القيسي، جامعة الموصل، الموصل 1976، 1/ 24 ـ 25.
54ـ انظر: شعر الراعي النميري، دارسة وتحقيق نوري القيسي، وهلال ناجي، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1980، ص 128 ـ 129.
55ـ راجع ذلك مفصلا: إبراهيم أحمد ملحم، العاذلة في الشعر العربي إلى نهاية القرن الثاني الهجري، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، إشراف الأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك ـ الأردن 1987، الفصل الثاني وما بعده.
56ـ Hamori, P. 31.
57ـ Ibid.

58- الحب والغرب، ترجمة عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق 1972، ص 50.

59- المصدر نفسه، ص 60 - 61.

60- انظر: المرجع السابق، ص 135.

61- Hamori, P. 44.

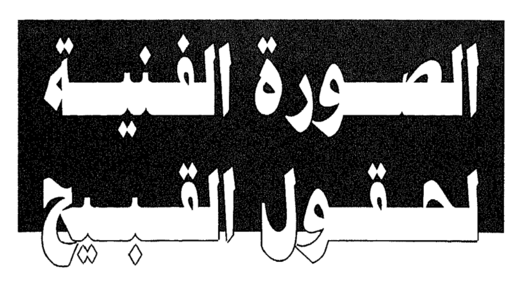
62- روجمون، ص 64.

63- Hamori, P. 44.

64- Ibid., P. 45.

65- Ibid., P. 46.

66- الغزل العذري واضطراب الواقع، مجلة (فصول)، المجلد الرابع، العدد الثاني، القاهرة، يناير - مارس 1984، ص 188.



في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية

د. عبدالله خلف العسَّاف
جامعة الملك فهد للبترول والمعادن

ملخص البحث:

يُعتبر القبيح - وهو من القيم الجمالية الأساسية في الفن - من أبرز الموضوعات التي جسّدها الشعر الجاهلي. ولعلّ نفيه الصريح لمقولتي الحرب والمخبر من أبرز مظاهر ذلك الاهتمام، إلى جانب أنهما من العناصر التي لا تنسجم وطبيعة الحياة الاجتماعية الجميلة. وهما سببٌ في إفساد كل ما هو جميل في الحياة.

وقد جسّد الشعر الجاهلي القيم الجمالية «الجميل، والقبيح، والتراجيدي، والجليل» غالبا عبر الشكل الجميل، ولكنه أحيانا كان يتناولها عبر «الشكل القبيح» «الذي لا يبدو إلاّ من خلال الصورة الفنية الكلية.

هدف البحث:

يشكّل هذا البحث منظومة مع ثلاثة أبحاث أخرى* تتكامل معا لترسم صورة لأصول نشوء «المُثل الجمالية» في الشعر العربي، وبخاصة «عمود الشعر» الذي نشأ في العصر الجاهلي، وغدا فيما بعد «مثلا جمالياً» للشعر العربي في العصور اللاحقة حتى العصر الحديث، مدعوما بالوعي الجمالي التقليدي. والزاوية التي يتناولها هذا البحث تتمثل في البحث عن الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي والسعي إلى تأصيل ذلك.

مقدّمة البحث:

القبيح نقيضُ الجميل. وإذا كان الجميل مبنياً على الانسجام

والتوازن بين العناصر المكونة له، فإنّ القبيح يعني التنافر بين العناصر والتفاوت، وعدم الانسجام، وغياب التفاعل فيما بينها.

إن الجميل يمنح اللّذة والراحة وشيئا من الرضا، والقبيح يبعث القلق والنفور، ويشكّل شعوراً بالكره لدى متلقيه؛ فهو لا ينسجم والذوق الطبيعي للإنسان.

والقبيح مصطلح جمالي موجود في الحياة والفن. وهو في الإنسان مرتبطٌ ـ شكلا ـ بتفاوت واضح بين أجزاء الجسد، أو بالتنافر بين الألوان التي يستخدمها، أو بالحركة. وهو، من جهة أخرى، مرتبط بالسلوك غير السّوي الذي ينعكس سلبا على الإنسان والحياة الاجتماعية والروحية. والقبيح في الحياة يمكن أن يشمل الإنسان والطبيعة والأصوات المرتفعة والأغاني الهابطة، وغير ذلك.

وتستغلُ الأعمال الأدبية والفنية مقولة التنافر، وعدم الانسجام بين العناصر لتبرز نسبة كبيرة من القبح في الشخصية الشريرة؛ أي لتصوغ نماذجها القبيحة في الإنسان. فالشخصية الشريرة صورت، غالبا، على أنها تمتلك وجها مكفهرا، عبوسا، وتجاعيد مبالغا فيها، وأنفا طويلا، أو عريضا لا ينسجم وطبيعة الفم والوجه، وضحكة غير طبيعية، ناعمة أو قوية لا تنسجم أيضا وشكل الشخصية. وحين يستطيع الفنان ـ روائيا كان، أو مخرجا دراميا، أو مسرحيا، أو قاصا، أو مسرحيا ـ رسم الشخصية الشريرة، بناء على التنافر الذي تفترضه مقولة القبيح، ينجح في إيصال ما يريده. وحين لا يستطيع تحقيق ذلك، فقد تنتقل الشخصية لديه إلى شخصية كوميدية تدمّر الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه أو تجسيده.

ويعتبر القبيح في الفن أحد القيم الجمالية الأساسية إلى جانب الجميل والكوميدي والتراجيدي والجليل.

والقبيح أيضا من الموضوعات الأساسية التي يتناولها علم الجمال بالدراسة.

إن علم الجمال ـ كما نعتقد ـ يتناول القبيح في الفن ضمن جانبين أساسيين هما:

1 ـ جانب المحتوى الذي تتجسد فيه «قيمة القبيح». ومهمة علم الجمال هنا أن يبحث عن هذه القيمة، ويحدد ملامحها، وأبعادها وميزاتها، ثم يبين علاقتها بالقيم الجمالية الأخرى إن وجدت، ثم طبيعة المساحة الممنوحة لها في النص مقارنة مع مساحة القيم المذكورة، وعلاقة كل ذلك بشعاب النص المختلفة.

2 ـ وعلم الجمال يدرس القبيح في الفن أيضا من خلال «جمالية الشكل الفني». فيتناول كيفية تجسيد النص لقيمة القبيح، ومستوى هذا التجسيد. وعلم الجمال، في هذه الحالة، يدرس قضيتين هما: الشكل الجميل الذي جسّد قيمة القبيح، والشكل القبيح الذي لم ينجح في تجسيد أي قيمة أخرى.

ويميزُ علم الجمال ـ ضمن هذا الإطار ـ بين قيمة القبيح المرتبطة

بالمحتوى التي يعكسها شكل جميل. وهذا هو الأمر الطبيعي في الفن. وبين الشكل القبيح الذي يعكس أيّ قيمة جمالية، فيفسدها؛ بمعنى أنه لم ينجح في تجسيدها إبداعيا، أي فنياً وجماليا.

ويكون باستطاعة علم الجمال - لو ركّز على هذا الجانب الأخير - أن يحدّد مستوى إبداعية النص، ثم إنه يستطيع، بناء على ذلك، تحديد القانون العام الذي استخدمه المبدع محتوى وشكلا للتعامل مع مفهوم القبيح.

وشعرنا العربي لم يقصّر في تناول «القبيح» على مرّ العصور. وللقبيح في الشعر الجاهلي حضورٌ مميز في النصوص الشعرية، وفي وجدان الشعراء. وكان غالبا ما يشكل شعوراً بالإحباط لدى كثير منهم عبّروا عنه بشكل مباشر أو عبر الصورة الفنية.

وسينصبّ حديثنا هنا على موضوعي «القيمة القبيحة التي يعكسها الشكل الجميل»، وعلى «الشكل القبيح الذي يعكس أيّ قيمة أخرى».

أولاً - قيمة القبيح والشكل الجميل:

سنذكر اثنتين من الظواهر التي توقّف الشاعر الجاهلي عندها ليجسّد قبحَها، ويعبّر عن رفضه لها، ويصوغ من خلالها مفهومه للقبيح. وهما: الحرب والمخبر.

١ - الحرب: وقد تناولها الشاعر الجاهلي باعتبارها أمراً واقعا، جزئيا أو كليا. وتعتبر الحرب من أبرز المظاهر التي انعكست على الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي. والمقصود بالحرب هنا ليس بمفهومها المعاصر، وإنما بالمفهوم الذي كان سائدا في العصر الجاهلي ضمن الإطار البسيط الذي ينسجم وأدوات ذلك العصر، وبخاصة أنّ المواجهة في الحرب كانت غير مستمرة، فقد تدوم يوما أو أكثر بقليل، ثم تتوقف شهرا أو سنة، ثم تعود، وهكذا. لذلك أطلق العرب عليها اسم «أيام العرب»، وربطوها باليوم وليس بغيره.

وقد اختلفت مواقف الشعراء، وأحاسيسهم الجمالية من الحرب فبعضهم عدّها مجالا أثيريا لإبراز البطولات الفردية والقبلية، ومجالا للتفاخر، كما هو وارد في معلقة «عمرو بن كلثوم» الذي يستمتع كثيرا ويشعر بالزهو والاعتزاز حين يردد هذين البيتين:

متى ننقلْ إلى قوم رحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكونُ ثفالها شرقيَّ نجد
ولهوَتُها قضاعة أجمعينا(١)

والحرب، أو لنقل: الحروب التي تخوضها قبيلة «تغلب» في هذه المعلّقة ليست قبيحة أو تراجيدية باعتبار أنها تخلف ضحايا كثيرين، وإنما هي جميلة بمقاييس عمرو بن كلثوم. لذلك فهي تثير الراحة واللّذة والشعور الغامر بالفرح بعد الواقعة على الرغم من مشاهد الدّم المتكررة فيها.

ووجد بعض الشعراء في الحرب مجالا لاسترداد حقوقهم المستلبة.

وتتردد هذه الدلالة كثيرا في شعر عنترة الذي يقول:

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قيلُ الفوارس: ويك عنتر أقدم(٢)

ولعل أبرز من تناولها بجانبها القبيح هو «زهير بن أبي سلمى» في معلقته. ويروي مؤرخو الأدب أن زهيراً كتب هذه القصيدة ليمدح بها «هرما بن سنان» و«الحارث بن عوف» اللذين أوقفا حرب داحس والغبراء. ومثلما رفع زهير من صنيع «هرم والحارث»، وثمنه مَقَت الحرب وابتذلها. وقد جسّد صورتها البشعة، وانعكاس ذلك على الإنسان والمجتمع، فهي قبيحة لأنها تحدثُ خللا في حالة الانسجام الاجتماعية، وتثير التنافر بين الناس، وتقتل الألفة والمحبة والتفاهم. يقول:

وما الحربُ إلاّ ما علمتم وذقتمُ
وما هو عنها بالحديث المرجّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً
وتضرَّ إذا ضرّيتموها فتضرمِ
فتعرككم عرك الرّحي بثفالها
وتلقح كشافاً ثم تُنتج فتتئمِ
فتنتج لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تغلُّ لأهلها
قرى بالعراق من قفيز ودرهم(٣)

فالحرب هنا ذميمة، وطاحنة كالرّحى التي تعرك الحَبَّ وتجعله دقيقا. وهي بسبب بشاعتها الزائدة تخلّف وراءها أولادا متشائمين مشوّهين غير أصحاء نفسيا. وإنّ الويلات التي تأتي بها الحرب لا تتركُ مكاناً للرّاحة والهدوء والمحبة.

يُلاحظ هنا أن زهيراً قدّم بشاعة الحرب عن طريق كثافة الصور الجزئية المتتالية التي تتفاعل فيما بينها لترسم صورة كلية تجسّد القبيح في هذه الحرب.

ولعلّ أبرز ما ميّز الصورة الفنية هنا الحسية والحركة معا. وهي ميزة عامة اتّسم بها الشعر الجاهلي في تجسيده للقيم الجمالية. والحسيّة هنا ناتجة عن طبيعة الحدث، والمفردة، والتكرار، والثنائية ذات القطبين الحسيّين. أمّا الحركة فناتجة عن تتالي الأفعال المضارعة، وتراكمها بسبب العطف المتكرّر، إلى جانب ارتباطها بواو الجماعة التي تبيّن مسؤولية الجميع عن قيام الحرب، والجميع، بالمقابل، سيصيبهم أذاها.

إنّ التداخل الفعّال بين الحدث والحسية والحركة، وكثافة الصور الجزئية، والتكرار، والعطف، والتراكم الفعلي ساهم في إخصاب «الشعور الجمالي بالنفور من الحرب»، ومن ثمّ عدم قبولها، ورفضها؛ أي إنّ زهيراً استطاع أن يقدّم لنا صورة كلية جميلة تتفاعل عناصرها جميعا لتقديم «قيمة قبيحة». ولولا نجاح تلك الصورة، وتوازنها لضعُفت قدرةُ النص على تجسيد القبيح.

وممّا أعطى الصورة الكلية قوّة أكبر اتّساعُ مساحتها الزمنية. فزهير يرسم صوراً جزئية لآثار الحرب المباشرة على كل شيء. وهو يربط ذلك بالمستقبل. فالحرب تدمّر الحاضر وتشوّه المستقبل «فتنتج لكم غلمان أشأم كلّهم». والفعل هنا يتجه إلى المستقبل. والشاعر يؤكد من خلال ذلك أنه إذا كانت الرؤية قبيحة

إلى هذه الدرجة، فالرؤيا لن تكون أفضل حالا منها؛ لأنها ترتكز عليها. لذلك ينبغي إيقاف الحرب وحقن الدماء لتصبح الرؤية جميلة، ولتكون «الرؤيا» المرتكزة على «الرؤية» مشروعة فنيا وجماليا، ومن ثم اجتماعيا. ولعلّ هذا الأمر يجعلنا نفهم أهمية التقدير الذي رفعه زهير إلى كل من هرم والحارث، وكذلك دعوته الصريحة إلى السلام. ولاشك أنّ لهذه الدعوة المتمثلة في رفض الحرب لأنها قبيحة جوانب إنسانية متعددة تدركها الشعوب من خلال تجاربها الكثيرة، وتدل على عمق التجربة الإنسانية التي تصدّى لها الشعر العربي في العصر الجاهلي، ومن خلال تجربته الإبداعية الطويلة عبر القرون.

ولابدّ من الإشارة، قبل الرحيل إلى النقطة التالية، إلى أنّ للحرب في العصر الجاهلي أسبابا متعددة أبرزها: التنقل وعدم الاستقرار، وقلة المياه، وضحالة أماكن الرزق، والتصارع على السيادة، والثأر، وربما النزعة العدوانية عند بعضهم، وأسباب أخرى توقّف عندها المؤرخون. واللافت للنظر في هذه الأسباب أنها تدل على أنّ الحرب في الشعر الجاهلي كانت ذات طابع محلّي وكان الشعراء يدركون ذلك جيدا. ومن هنا نكتشف أنّ موقف زهير، وإحساسه الجمالي فيما يخصّ نفوره من الحرب ورفضه لبشاعتها، وربطها بالقبح، ودعوته إلى السلام كان ذلك صحيحا. وليس فيها أيّ مجال للرضا والتفاخر؛ أو بمعنى آخر لا مجال لتصويرها على أنها جميلة كما فعل بعض الشعراء. وقد أشرنا إلى ذلك سابقا. وحين جسدها زهير على أنها «قبيحة» كان يعلم أنها ذات طابع محلّي. ولأنها كذلك؛ أي لأنّها حرب ليست ذات طابع قومي فهي تعني تدمير الذات للذات. وما دامت كذلك فهي قبيحة بكافة المقاييس.

2 ـ المخبر، أو «الواشي»: وهو شخصية اكتشفها الشعر الجاهلي وأكّدها، وردّدها الشعر العربي فيما بعد. والواشي أو المخبر، شخصٌ دون ملامح محددة، غايته الأساسية إفساد كل ما هو جميل في الحياة. ومن ميزاته أنه يمتلك خيالا خصبا فهو لا ينقل ما يراه فقط، وإنما يُضيف إليه أشياء مختلفة تساهم في إثارة الضغينة والفتن. وهو، كما ورد في الشعر العربي، تافة وخائن وظالم، وشخصيته تعمل في الخفاء، وأهدافها غير نبيلة. وعلاقة الواشي أو المخبر بالحرب أساسية. فقد يؤدي ما ينقله من أخبار، أو أسرار معينة لطرف معيّن إلى إشعال حرب بين قبيلتين. ومقابل ذلك فالحرب تساهم في إطلاق مزيد من هؤلاء المخبرين. وهذا يعني أنّ هناك علاقة بين القبيح في الحرب والقبيح في المخبر، وكلاهما يساهم في رسم صورة «لقيمة القبيح» التي جسدها الشعر الجاهلي، واستمرت ـ بعد ذلك ـ في الشعر العربي.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ عمل المخبر الواشي المرتبط دائما بالخفاء، أي بالظلّ غير المرئي قد يكون السبب

الرئيسي في ربط الشاعر الجاهلي القبيح بسلوك المخبر، وليس بمظهره الحسي. وهذا يسوّغ عدم قدرة الشاعر الجاهلي على اصطياد ملامح القبيح في وجه المخبر الواشي أو جسده، أو لبسه. وقد كان التركيز على قبحه غير المرئي، وآثاره السلبية التي تنعكس على الأشياء التي يستهدفها. وهذا يسوّغ أيضا أن الشعر العربي في عصوره كافة رسم صورة لمخبر واحد فقط، إذ لا يوجد فيه أيّ تمايز أو تفرّد لشخصية المخبر التي جسّدها، إلا من حيث طبيعة الصورة الفنية التي رسمها المبدع والتي تدلّ على تفرّده في صياغة نموذج القبيح فنيا وجماليا، أي أنّ المخبر هو المخبر.

ولعلّ أكثر من اهتم في تجسيد القبيح في المخبر الواشي هو النابغة الذبياني الذي لحقه أذاه. ويمكن أن نصغي إليه وهو يقول للنعمان بن المنذر:

أتاني، أبيت اللعن، أنك لمتني
وتلك التي اهتم منها وأنصبُ
حلفتُ فلم أترك لنفسك ريبة
وليس وراء الله للمرء مذهبُ
لئن كنت قد بُلِّغتَ عني خيانة
لمبلغك الواشي أغش وأكذبُ
فإن أكُ مظلوما فعبدٌ ظلمَته
وإن تكُ ذا عُتبى فمثلك يُعتبُ(٤)

يلاحظ هنا أن أبرز سمات الواشي/المخبر: تشويه الأخبار، والكذب والخيانة والغشّ والظلم. أي إنه دون أخلاق حسنة، ودون ملامح مميزة. ونلاحظ على النصّ غلبة التعبير المباشر على التصوير الفني في تقديم القبيح. وربما يعود ذلك إلى ارتباطه بالحالة الانفعالية للشاعر. ولعل الذي يؤكد شعريّة هذا النصّ التدفّق الوجداني الذي يدمج بين الواشي عبر قبحه، وانعكاس أذاه على الشاعر الذي يشكل حالة تراجيدية.

إذ ليس بالضرورة حتى يكون الشكل الفني جميلا أن يرتبط بالصورة الفنية على الرغم من كونها ضرورة لازبة في الفنّ، فقد يكون التعبير المباشر المرتبط بحالة انفعالية منتظمة أكثر تأثيرا في المتلقي، لأنه أكثر جمالا من شكلٍ فني ممتلىء بالصور الفنية، ولكنه باردٌ لا حياة فيه. فنحن نحسّ أن النابغة هنا يتألم بشدة، وأنفاسه تتتالى، وجروحه عميقة، وهو يتحرّك هنا وهناك، ويريد أن يثبت شيئا ليس لإقناع النعمان بصدقه فحسب، وإنما ليوقف النزيف الذي خلّفه فيه قبحُ المخبر الواشي وبشاعته.

وهناك صفات أخرى للقبيح في المخبر الواشي عبَّر عنها طرفة بن العبد بقوله:

ولا تجعليني كامرئ ليس همّه
كهمي، ولا يُغني غنائي ومشهدي
بطيء عن الجلّى، سريع إلى الخَنا
ذلول بإجماع الرجال ملهّد(٥)

أي لاً تجعليني كرجل يتأخر عن إنجاز الأمر العظيم، ويسرع إلى الأمر السيئ، وهو ذليلٌ ومحتقر بين الناس.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ اللّون الحسّي المرئي الذي كان يرافق المخبر الواشي؛ أي اللّون الذي كان يؤكّد قبحه هو «الأحمر»، وهو لون الدّم

الذي يُنتج قبح القبيح في الحرب أيضاً.

ثانيا: الشكل الجمالي للقبيح والقيم الجمالية:

إنّ الشكل الفني يكون قبيحا عندما لا يتوفّرُ انسجام وتفاعل وتوازن بين العناصر المكوّنة له. ويغلب على ذلك التنافر الذي يؤدي القبح.

وقد يتضمن شكلٌ فني مجموعة من الصور الجزئية الجميلة بإيحائها وكثافتها وميزات أخرى، ولكنه قد يظلُّ قبيحاً إذا أخضع لقراءة كلية تتجاوز الجزئي. فقد يحدثُ أن يكون هناك تنافرٌ بين صورتين جزئيتين أو أكثر ممّا يؤدي إلى قبح الصورة الكلية، ومن ثمَّ قبح الشكل الفني.

ولعله من الواجب التأكيد هنا أن «الجميل» في الشيء لا يكون عبر اختبار جزئياته أو عناصره بشكل منفصل، وإنما يتمُّ ذلك عبر اختبارها متكاملة؛ أي من خلال تفاعلها معا. وكذلك الشكل الفني لا يكون جميلا حتى لو كانت الصور الفنية الجزئية التي تكوّنه جميلة. إذ ينبغي أن يكون هناك تفاعلٌ وانسجام بين هذه الصور وعدم تنافر. ويمكن في هذه الحالة الحكم على الشكل الفني بأنه جميل.

ولنمثّل على «الشكل القبيح» الذي يجسّد «قيمة جميلة» بما ورد في معلقة «عنترة» التي يقول فيها:

إذ تستبيك بذي غُروب واضحٍ ... عذبٍ مقبَّلُهُ لذيذِ المطعَمِ

وكأنّ فارة تاجرٍ بقسيمة ... سبقت عوارضَها إليك من الفمِ

أو روضة أُنفاً تضمّن نبتَها ... غيثٌ قليلُ الدّمن ليس بمعلمِ

جادت عليه كلُ بكْرٍ حرّة ... فتركنَ كلَّ قرارةٍ كالدرهم

سحّاً وتسكابا فكلّ عشيّة ... يجري عليها الماء لم يتصرّمِ

وخلا الذبابُ بها فليس ببارحٍ ... غَردا كفعل الشارب المترنّمِ

هزجاً يحكُّ ذراعه بذراعه ... قَدْحَ المكبِّ على الزناد الأجذمِ(٦)

ففي هذه الأبيات يتوقف عنترة لرسم «قيمة الجميل» التي مركزها رائحة فم عبلة، ابنة عمّه وحبيبته. وهو يؤكّد أن أولى عناصر جمال فمها تتمثّل في أسنانها البيض، ثمّ ينتقل إلى الوسيط الأساسي في الصورة الكلية وهو الرائحة. فيربط عن طريق التشبيه رائحة الفم مرّة بعطر العطار المكثّف الذي يفيض من فمها، ومرّة برائحة روضة خالية، لم يدخلها بشر، ونزَل عليها مطر غزير، فأفاض منها رائحة العشب. وليؤكّدَ الشاعرُ جمال هذه الروضة، ونظافتها يبيّن أنّ الذباب لا يبرحها، والأكثرُ من ذلك تراهُ، أي الذباب يغرّد فرحاً، ويرقص طرباً، لأنه يعيش في روضة جميلة تتميّز بالمواصفات السابقة.

لقد قدّم الشاعر في الأبيات المذكورة مجموعة من الصور الجزئية الجميلة التي تتميز بالتكثيف وقوّة الإيحاء والاقتصاد في اللّغة والحسية والحركة، ومركزها رائحة الفم، وقد شبهها ـ أي رائحة الفم ـ بصورتين جزئيتين هما عطرُ العطار والروضة.

وقد تضمنت صورة الروضة صورتين أيضا هما: العناق بين العشب الأخضر والأمطار الغزيرة التي خلّفت متّسعاً من الفرح والماء، والصورةُ الأخرى هي صورةُ الذباب الذي يترنّم فرحاً بجمال الروضة في البيتين الأخيرين.

يُلاحظ أنّنا لو نظرنا إلى الصور الجزئية منفردة، وخارج إطار سياق النص الكلّي لوجدنا أنها جميلة بما تمتلك من حسيّة وحركة موظفتين، وإيحاء وكثافة وشفافية وتشخيص. وقد جاء ترتيب هذه الصور على النحو التالي: الأسنان البيض، عطر العطار، الروضة والعشب والمطر، والذباب المترنّم.

لكن الصورة الكليّة لهذه الأبيات تنطوي على تنافر شديد للغاية أدّى إلى قبحها. وهو الربط بين جمال الفم، وترنّم الذباب عن طريق المجاورة والتشبيه غير المباشرين. فالشاعر ربط جمال الفم بالروضة، ومن أجل أن يُثبتَ أن الروضة جميلة ربطها بالذباب المترنّم. وهذا الربط أحدث تنافراً حاداً أخلَّ بجمال الشكل الفني. ومن هنا فهو شكلٌ قبيح؛ لأنه قائم على التنافر. وعلى الرغم من انطواء الشكل الفني على صور جزئية جميلة للفم، لكن الصورة الكلية جاءت قبيحة. ففيه، أي في الشكل الفني، جمع الشاعر بين مفردتي الفم والذباب. وما فرضتهما كلٌّ منهما من مفردات وإيحاء ومناخات.

ولا يمكن، مهما كانت المسوغات الفنية والجمالية، وحسن النية، وتجلّي الحالة الإبداعية، أن نستخدم «غناء الذباب وفرحه» للتعبير عن جمال فم الحبيبة، وسحره.

خلاصة ونتائج:

من خلال دراستنا السابقة لبعض مظاهر القبيح في الشعر الجاهلي بوصفه قيمة، وشكلا فنيا وجدنا مايلي:

1 - تناول الشعر الجاهلي القبيح، مثله كمثل القيم الجمالية الأخرى، عبر مظاهر متعددة أبرزها «الحرب» و«المخبر/ الواشي».

2 - قدّم الشاعر الجاهلي «القبيح» إمّا عبر الصورة الفنية التي تتّسم بالحسية والحركة والتكثيف كما فعل مع الحرب، وإماً عبر المباشرة والتقرير اللذين تعانقا مع التدفّق الوجداني للشاعر كما هو الحال مع شخصية المخبر الواشي. واعتبر أنّ الحرب قبيحة، وكذلك المخبر الواشي باعتبارهما مبنيين على التنافر، وعلى إفساد كلّ ما هو جميل في الحياة.

3 - التركيز على إبراز سمات القبيح إما من خلال ما هو حسّي، وظاهر للبصر كما في الحرب «لون الدّم شديد الاحمرار، والقتل وما إليهما»، وإمّا من خلال ما هو روحي وظهوره من خلال انعكاسه على الأشياء المحيطة به كما في شخصية المخبر الواشي.

4 - أكّد الشعر الجاهلي من خلال كشفه عن القبيح في الحرب والمخبر أنّه ضدّ كلّ أشكال الاعتداء على

الاستقرار الاجتماعي.

5 - رسم الشعر الجاهلي ملامح واحدة للمخبر، ولكنه قدّمه في صور فنية متعددة. والسبب يعود، كما بيّنا ذلك إلى أن المخبر يعمل في الظلام الذي يحجب ملامحه المميّزة تماما، ولم يجسّد الشاعر الجاهلي هذه الملامح المميزة للمخبر إلا ليؤكد أن ما يقوم به غير صحيح، وغير إنساني، ومن ثم فسلوكه قبيح، أي غير جميل، وإلا فما المسوّغ الذي يجعلنا لا نعثر على أي تمايز بين المخبرين الذين رسمهم الشعراء في العصر الجاهلي وفي العصور اللاحقة على الرغم مما يتميز به هؤلاء الشعراء من تفرّد وتميّز وخصوصية.

6 - بيّن البحث أنه يمكن أن يكون الشكل الفني قبيحا على الرغم من جمال صوره الجزئية. وذلك إذا اجتمعت صورتان أو أكثر ضمن الصورة الكلية بشكل متنافر. فالاعتبار هنا ليس للصورة الجزئية وإنما للصورة الكلية. ويُحكم على هذا الشكل بأنه قبيح؛ لأنّ الجميل يقوّم، كما ذكرنا، عبر التكامل الكلّي لعناصره وتفاعلها وانسجامها، ولا يُعطى الاعتبار الأول للجزئي. واعتمد البحث للتدليل على ذلك مقطعاً من معلقة عنترة. وهناك بعض النتائج الأخرى ذُكرت ضمن طيّات البحث في حينه.

الهوامش:

* - البحوث هي:

- الصورة الفنية لحقول الجميل في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجماليّة.
- الصورة الفنية لحقول التراجيدي في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجمالية.
- الصورة الفنية لحقول الجليل في الشعر الجاهلي وأصول المُثل الجمالية.

1 - الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمّد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ط 2، 1964م ص/ 394.

2 - نفسه/ 335.

3 - نفسه: ص/ 222.

4 - النابغة الذبياني ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ، ص/ 17.

5 - الخطيب التبريزي: نفسه، ص/ 1960.

6 - نفسه: ص،/ 328.

المصادر:

1 - الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، ط2،1964م.

2 - النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ.

ملاحظات حول الصورة الشعرية في قصيدة النثر

تقديم:
سعيد أصيل / المغرب

قامت الصورة الشعرية التقليدية - عموما - على الاستعارات القريبة والتشبيه المنطقي الشائع... وذلك بخلق علائق منطقية حسية بين أطراف الصورة، فشكّل التشخيص والتجسيد عنصرين أساسيين من عناصر الصورة، حيث كان الشاعر القديم يلجأ إلى تجسيد وتشخيص تصوره الداخلي للعالم الواقعي؛ سواء تعلق الأمر بالعواطف أو الانفعالات أو الأفكار أو الأحاسيس أو غيرها... وبذلك يستعمل الصور المحسوسة المرئية القريبة إلا فيما ندر...

غير أن هذا لا ينفي التطور الذي حصل للصورة، خاصة مع شعراء الفترة العباسية، مثلا، كأبي تمام وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وغيرهم... لتصل حدا أكبر من التطور مع المتصوفة... حاولت هذه النماذج وغيرها الخروج عن القوالب المألوفة في عمود الشعر العربي عامة، والصورة خاصة، لكن محاولاتها لم يتم تطويرها والمضي بها إلى آفاق واسعة؛ إذ أن هذا التوظيف التقليدي للصورة - والذي ساهم النقاد أيضا في ترسيخه - استمر فترة طويلة حتى فترة الانحطاط؛ التي عرفت اجترار الأساليب والصيغ التقليدية، بل وحتى مع شعراء «البعث والإحياء»، إلى أن جاء شعراء الرومانسية الذين أعطوا للصورة حيويتها وعملوا على خلق صور جديدة متنامية وأساليب

موحية كالأسطورة والرمز.. وبذلك لعبوا دورا كبيرا في تطوير مفهوم الصورة الشعرية - شعرا ونقدا - في الشعر الحديث، وإخراجها من الحدود الضيقة التي ظلت مسيَّجة داخلها إلى حدود واسعة؛ بربطها بنظرية الخيال، على اعتبار أن «عالم الخيال عالم الأبدية، وأن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وأن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال....»(1).

ومع كل هذا فإن الشعر المعاصر تجاوز كل هذا، وانطلق كثورة على القوالب القديمة والسابقة، بما فيها الرومانسية، وتمّ التركيز على الصورة الشعرية وأولويتها، وأعطاها اهتماما كبيرا داخل القصيدة، بل وارتفع بها إلى حدود الرمز الذي غدا عنصرا جديدا أساسيا في القصيدة المعاصرة رغم أن ذلك لم يتمّ إلا بعد فترة معينة بفعل استمرار المعايير القديمة للصورة في أعمال الرواد من خلال بو اكيرهم، حيث طغى انزياح نوعي بسيط لم يرق إلى مستوى الصورة الغائرة متسعة المسافة إلا في أعمالهم الناضجة وفترات تحولهم الشعري... لكن تطور الصورة بفعل تطور شاعرية الشعراء من جهة، والتأثر بتطورات الشعر العالمي، عموما الذي تمت قراءته من طرف جيل المثقفين والشعراء لنماذج الدادائية والسوريالية والوجودية خصوصا، من جهة ثانية، جعل مستوى الصورة يرتفع إلى حد كبير، أساسا مع شعراء حركة «شعر» اللبنانية؛ الذين «جسدوا هذا النزوع إلى «صورية» حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتخلق أسسا جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل كليا محل المعايير المعتادة للغة»(2)، وبذلك شق الشعر العربي المعاصر طريقه وأخذت الصورة تحظى أكثر فأكثر بالأولوية من لدن الشعراء لتصبح جوهر التعبير الشعري والعنصر الأساسي في القصيدة، إنها «ثراء الفكر وتعقد التَّجربة؛ بحيث لا يظل هذا التعقد متميزا طافيا على القصيدة»(3) بل يصبح عنصرا بنيويا داخل النص الشعري من خلال الصورة..

وبذلك أخذ مجال الصورة الشعرية يتسع أكثر ليخلق علاقات انزياحية شاسعة؛ لم تكن مألوفة من قبل؛ اعتمادا على «المنافرة» البنيوية والوظيفية؛ حيث يغد وكل تشبيه «جيدا من الناحية الشعرية شريطة أن يكون سيئا من الناحية البنيوية... (إذ) بمجرد ما تلغى الدلالة الوضعية تفسح المجال للدلالة الإيحائية»(4)... لكن هذه الدلالة الإيحائية أخذت تتشعب وتأخذ لها عدة منعرجات لتصبح دلالات منفتحة لـ «تتناول الصورة هنا، بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده»(5)، فتتحقق فاعلية الصورة الدلالية على مستوى أعمق؛

يتجاوز المستوى المعنوي إلى المستوى النفسي - كما تحدث عنه كولردج وغيره - وتتفرع المستويات فيما بعد... فشكّل التناقض أحد مظاهر الصورة الجديدة ليعكس لنا عواطف الشاعر وانفعالاته المتناقضة ضمن عالم، هو الآخر، يشع بالتناقض على جميع مستوياته، وبهذا يصبح معيار الحكم على الصورة الشعرية هو ما تحويه من طاقة فنية إبداعية ومن حياة وعاطفة مصدرها إحساس الشاعر ذاته...

من هنا سنحاول مقاربة الصورة في «قصيدة النثر» من خلال نموذجين رائدين لهذا النوع الشعري وهما **محمد الماغوط وأنسي الحاج**، محاولين الوقوف عند أهم خصوصيات هذه الصورة وتجليات الخلق فيها عند كل واحد منهما... معتبرين «قصيدة النثر» قصيدة أي «شعرا»، دون أن نسقط في متاهات التمييز وإشكاليات التعريف و«التثوير». فهذا موضوع آخر ليس هنا مجال الخوض فيه...

الصورة الشعرية عند الماغوط

تستند الصورة عند محمد الماغوط على الواقع الحسي، ولذلك تأتي في أغلبها حسية بسيطة «تقليدية» أحيانا إذ تحتفظ فيها عناصر التشبيه بأشكالها وخصائصها، وتصبح في العديد من الأحوال تقريرية تنقصها الحركة الباطنية أو الخيال الباطني العميق، مما يجعل العلاقات المكونة للصورة الشعرية تنتظم في علاقات خارجية برانية لا يفصل فيها الواقع عن الخيال لتتكىء الصورة على الحس لا على النفس أو الخيال النفسي، ونسوق هنا بعض الأمثلة من قصيدة «بكاء الثعبان» من ديوانه «غرفة بملايين الجدران» كنموذج تطبيقي حول الصورة الشعرية:

- فندق الجوارب المبللة في الزوايا (208) (6)
- أوراق الشجر في الغابات (208)
- الفطائر المقدوفة في صهوات الجياد (208)
- حيث الغدد خارجة من الفم... (210)

إنها صورة عادية ومألوفة تحاكي الواقع محاكاة شبه تامة، إن لم نقل تامة، يستنبطها الشاعر من عالم الريف وأناسه دون أن يتدخل فيها أو يتدخل الخيال في خلقها أو في بث روح الإبداع في ثناياها، بل يتركها تتكلم لوحدها كما هي، ينقلها من واقعها إلى القصيدة بكل أمانة، عبر استعمال حاسة العين بشكل بسيط وساذج أحيانا لكن مع ذلك لها دلالتها الكبرى... مما يعكس تعاطف الشاعر التام مع الواقع الخارجي...

وفي نفس السياق هناك صور أخرى تصب في نفس الاتجاه المحافظ على علاقة المشبه بالمشبه به من خلال توسط أداة التشبيه «حرف الكاف» الذي يتم استغلاله بشكل مكثف من لدن الماغوط

- المطر ينهمر، والطيور هزيلة كالعيدان

- (نفكرب) القبور التي تنفتح فجأة كالنوافذ

- ينهض الطفل مبكرا كالفراشة

فالشعر هنا يتأسس على حد تعبير سيف الرحبي - على نقيض الإيديولوجيات الكبرى حيث يجد في التفاصيل اليومية الصغيرة بعضا من العزاء، فيختلق منها مشروعا، وهنا تجد قصيدة النثر ضالتها (7) خاصة مع الماغوط.

وفي مقابل هذه الصورة البسيطة، والتي حافظت على علاقات واضحة بين أطراف التشبيه، تجد صوراً أخرى رغم اعتمادها على حرف التشبيه، فإن علاقة أطرافها تبدو بعيدة إلى حد ما بالرغم من بساطتها الظاهرة لكنها خلقت جمالية أكبر.

- وأسنان الشتاء الناعمة
تقضم أطراف الغيوم كديدان القز (210)

تأتي الصورة التشبيهية هنا ممتلئة في بساطتها؛ لتمتلك قدرة على الامتداد والاستمرار والتفتح، فالشتاء أضحت له أسنان ناعمة، وهذه الأسنان تقضم الغيوم إلى أطراف؛ كما تفعل ديدان القز.. إن هذه الصورة - رغم بساطتها - تبدو لنا جميلة ومعبرة، ولا يمكننا فهم حقيقتها إلا من خلال الوقوف على علاقة الشاعر - الماغوط - بعالمه الريفي الذي يقتلع منه أكثر صورة... فالشتاء يجعل السماء «بيضاء»، ويضفي عليها هالة من الخاص الذي يبدو أكثر وقعا في الريف؛ مما يقرب بها إلى أسنان بيضاء ناعمة، هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن قطرات الماء في الشتاء، حين تكون منتظمة، فإنها تشبه أسنانا منضدة ناعمة... من هنا يفتتح لنا التأويل ويمتد أمامنا وهج الصورة التشبيهية الأولى... من خلال تشخيص ما هو مجرد... وهكذا تغدو هذه الأسنان الشتائية (تقضم أطراف الغيوم كديدان القز)... إنها صورة رائعة رغم بساطتها.. صورة تقترب - إلى حد كبير - من لوحة سوريالية، تجعل للشتاء أسنانا تمتد إلى أطراف الغيوم وتقطعها جزءا جزءا وببطء شديد... فقطرات المطر، وهي تتفرع عن الغيوم؛ وتخترق رحمها، تجعل هذه الأخيرة تشرع في التضاؤل والنقصان ببطء كذلك، كما تفعل دودة القز في النبتة أو الغصن وهي تأكله... وهكذا «يأتي التشبيه البسيط ليقيم علاقة مذهلة، وفي غاية البساطة بين أطرافه» من جهة، والعمق من جهة ثانية، مما «يعطي القصيدة امتدادها الطبيعي. إنه جزء من حالة التأمل التي تقف وسط البناء الشعري مشكلة أحد أطرافه الرئيسية»(8) وبذلك يغدو المدلول الحسي الذي يصادفنا في الوهلة الأولى صورة ممتدة ومنفتحة على عالم غير ظاهر؛ ليجسد الشاعر تصوره الداخلي للواقع الخارجي؛ سواء تعلق الأمر بعواطف أو أحاسيس أو انفعالات يضمّنها الشاعر صوره، لكن هذا التضمين يغدو أكثر عمقا وإشراقا في صور أخرى تمتاز بتوهج كثيف:

- إلى المحطات البعيدة في الزمهرير (211)
- الثلج ينهمر والصحراء البعيدة.
تنتظر مورَّدة الخدين في المنزل(210)

فالصورة هنا تحافظ على العلاقات البسيطة والتقليدية، كما في الصور السابقة، ولكنها تتحول إلى رمز حين تتعرج وتمتد عناصرها في انعطاف يجعلها مركبة، ويرتفع بها من بساطة التشبيه والإستعارة إلى أفق آخر أفق شعري لا تتوقف فيه الصورة عند وظيفة محددة تزيينية، بل ترتفع إلى حدود «الرؤيا»... إن هذا البحث عن (المحطات البعيدة» (الصحراء البعيدة) ليس إلا رمزا للبحث عن الخلاص أيا كان نوعه وموقعه، حتى ولو كان (في الزمهرير) أو في المجهول / الصحراء... إن هذه الصحراء التي (تنتظره موردة الخدين في المنزل) ليس في العمق سوى تلك الثورة التي يتحدث عنها في العديد من قصائده يحلم بها وينتظرها، لكنه يجعلها هنا تنتظره، عذراء (موردة الخدين) تنتظر من يوقظها ويخرجها من المنزل أو يفتض بكارتها لأنها هي نفسها قد ملت الانتظار، مما يخفي توقا عميقا، وظمأ كبيرا للبديل حياة أغنى وأخصب من حياة البؤس واليأس والشعور باللاجدوى التي تكبل الشاعر، وبالتالي الإنسان البسيط العادي، لكنه بالمقابل لا يفعل شيئا من أجل تحقيق هذه الثورة، بل يظل جائعا ينتظر أن تأتي لوحدها إنه فعل سلبي من هذا الإنسان الذي يكتفي بالتثاؤب والكلام والضحك والبكاء...

ونحن نتثاءب

نحرك عظام القصائد

ونحن نضحك

نحرك دموعنا بالدبابيس

وناكشات الأسنان..

وهكذا تبدو لنا الصور ذات علاقات مترابطة فيما بينها على طول القصيدة مما يجعل بتر الصور عملية إجرائية صعبة لأن شعر الماغوط لا يمكن أن يفهم من خلال صورة أو صورتين، وإنما من خلال القصيدة ككل.. وهذه إحدى أهم خصائص القصيدة المعاصرة وتجلياتها...

وعموما فإن ما يعطي الماغوط خصوصية في هذا المجال هو عودته بالصورة في أغلب الأحيان إلى طفولتها الأولى وبكارتها، ليجعلها طازجة تنبعث من طبيعة حسية بسيطة... من هنا تعود بنا القصيدة الماغوطية إلى «المنابع الأولى للشعر، تنثر جوا حسيا يدفع بموسيقى لا تلمس، ولكنها تتسرب وتتسرب وتتسلل إلى نفوسنا فتثير فينا انفعالات كالتي يثيرها الشعر الموسق العظيم (....) فاستحق بجدارة رِيادة قصيدة النثر حتى تبدو المسافة بينه وبين الآخرين في هذا المجال شاسعة للغاية...»(9).

الصورة الشعرية عند أنسي الحاج

تهيمن على ديوان أنسي الحاج الأول «صورة نفسية متميزة تحتل حيزا كبيرا، إذ تنبع من أعماق الشاعر ووجدانه، وتعكس حالة

نفسية مؤثرة، ومتأزمة تدخل في صراع داخلي مرير، وتمثيل على ذلك نسوق بعض الصور من القصيدة المختارة «هوية» وهي أول قصيدة في الديوان (ص 23/27)(10).

ـ أنا ديك أيها الشبح الأجرد (ص 24)

النهار يدفعني «كل الليل»؟ فأركض. الليل رجل

ـ أهرب أين وأنا / الأفق؟ (25)

ـ في العنق أذان وسرقة (23)

فالشاعر هنا ينتقل من جو الصورة الجامدة الساكنة قريبة العلاقات بين أطرافها ليفجر صورا جديدة وخاصة... لكن مع ذلك فإننا نلمح بعض الصور الخارجية القريبة وإن كانت قليلة جدا.

ـ سوف يتكسر العقرب (ص 24)

ـ الجياد تسرع. عبثا، عبثا (ص 23)

وقلة هذه الصور الخارجية البصرية له دلالته عند أنسي الحاج، فتخليه وابتعاده عن الواقع الخارجي من أجل استنباط صوره إنما كان لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء الآخرين وإن كانت تلك الصور توجد بينها علاقات برانية خارجية، فإنها مع ذلك تنبع من موقف يحاول من خلاله الشاعر أن ينفخ فيها روحا من الحركة الحيوية والتوتر! تجعل الفعل هو مصدرها، ومحيطها العام:

ـ أسدل رأسي على جنبي فتحد جنبي، عينك الوحيدة من أسفل (25).

ـ يجب أن أبكي

ـ كيف نسيت أن الدموع تعكر المرايا. (26)

ـ أهرول وأُقذف، يكنسني الصدى... (26)

وإذا كانت قصيدة «هوية» تشكل وحدة عضوية من خلال هيمنة شعور واحد تتجمع حوله كل الصور وهو الشعور بالتفكك والخوف والموت.

ـ وجهه وجه القدر وظهره.

ـ الضياع يُطرَف ولا ينتفض، فهو يبقى.

حيث تبتدئ القصيدة بكلمة (أخاف) وتنتهي بعكس هذا الفعل نفسه في آخر القصيدة وصداه فإن هذا الشعور قد وحد بين كل الصور الموجودة أو هيمن على حركتها، ولذلك يمكننا القول بأن النص يمثل صورة شعرية كبرى تتفرع عنها صور فرعية، ولنأخذ كمثال للتطبيق والتدليل على ما قلناه هذه الصورة.

ـ رغم ما في هذا البتر من تعسف:

ـ يسلمني النوم، ليس للنوم حافة، فأرسم على

الفراش طريقا أفتح نافذة وأطير، أختبيء تحت / مرآتي (ص 23 ـ 24)

إن حركة الخوف هنا تتحكم في كل الصور والصورة إذ ترمز إلى محاولة الشاعر التشبث بالنوم كخلاص ومنقذ تعكس تصدع الشاعر الداخلي وحالته النفسية... ولجوؤه إلى النوم لن يجد فيه مأمنه لأنه (ليس حافة) وهي صور تجريدية نفسية تخلق علاقاتها من

خلال متناقضات العالم... فالنوم كملجأ نهائي هو نوع من الانتهاء والوصول وكذلك الحافة رمز للانتهاء والوصول إلى حد معين، لكن هذه العلاقة تضمحل بفعل حرف النفي (ليس). مفارقة بين هذين العنصرين؛ بعدما كادا يتحدان في نقطة معينة... وهذا كله جعل الشاعر، في محاولة يائسة يرسم (على الفراش طريقا للنوم... إن عملية الرسم هنا عملية فضائية «تحاول الإمساك بأحد عناصر الواقع، لكن بدون جدوى: فالعالم المادي لا يتجاوب مع الشاعر البتة...

من هنا تغدو عملية الطيران خلاصا آخر يتبدّى أمام الشاعر، عبر النافذة، فالنافذة كمنفذ للهروب تصبح مغامرة، وإذ كانت ترمز إلى الحرية، خاصة في ارتباطها بفعل «أطير»، فهل يمكن أن يتحقق هذا الفعل في الواقع؟...

إنها علاقة انفصام تام بين الشاعر والواقع. لأنه لم يتمكن من ذلك لم يتمكن من القبض على عصفور الحرية عبر النافذة.. أمام هذا الفشل يعود الشاعر إلى المرأة كخلاص أول وأخير، وكملجأ نهائي... والمرأة هنا لا يمكننا أن نعزلها عن كلمة «الفراش» في الصورة الكلية فالشاعر لا ينظر إلى المرأة إلا على هذا الأساس فعملية الاختفاء تحتها رغم كونها فعلا سلبيا أمام المواجهة - لا يمكن أن نعزلها عن الجو العام الذي يحكم علاقة الشاعر بالمرأة في الديوان ككل... إنها علاقة جنسية خالصة؛ ولا شيء غيرها؛ ينعكس ذلك بوضوح من خلال ما يأتي بعدها مباشرة.

انفعل!

واشتغل! (ص 24)

إن الإحساس الشنيع بالخوف - إذن - لا يمكن أن يزول، ولو للحظات، إلا بالدخول في طقوس الجنس والإشتغال داخل الجسد، الذي ينهي الأمر بفعل الإنجاب (فأتذكر هذا كي / أنجب بلا يأس) إن هذه الصورة الكبرى والتي نعتبرها محور صور القصيدة ككل رغم بساطتها الظاهرة والتي لا تفاجئنا في البداية بفعل اعتمادها على مادة لغوية بسيطة، محملة بهالة من الخلق والغموض الفني من خلال العلاقات التي ينضدها الشاعر ويوحد فيها بين عناصر متناقضة، مما يسمو بها إلى عالم الوجدان وإن استمدت عناصرها من الواقع، من هنا تغدو الصورة «غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» (11).

وتطفح الكثير من الصور عند أنسي الحاج بالدهشة والمفاجأة إذ يخلق علاقات لا نهائية «ينتفي فيها. كل نوع من الحتميات العلمية وهذا ما يولد المدهش والغريب من خلال مظاهر متعددة لهذا التجسيد (12) فيتحرك المجرد ليولد بدوره علاقة داخلية عميقة مع المحسوس من خلال صلات مدهشة ومشرقة ومفاجئة:

ـ الصراخ بلا حبل (25)
ـ الإنتظار انتحر (25)
ـ الخوف رقم لانهائي (25)
ـ أغرز الهواء بألياف (26)

إذ تتبدى هذه الصور إشراقية توهجية، على حد تعبير سوزان برنار، باعتبار التوهج والإشراق خاصيتين من خصائص قصيدة النثر، حيث يتعمد الشعراء الوقوف تحت دلالة اللاعقلاني أي «ينتزعون» القارئ، من الزمن ويحررونه في الآن ذاته من وطأته، ومن غلّ العادات المنطقية، منتشلين إياه من عبوديات هذا الكون وباثين فيه حدسا بعالم آخر غريب ومتوهج(13) يعيد الشاعر من خلاله بناء العالم الواقعي الذي يتحول إلى ذاكرة فقط أو يكاد يختفي إلى حدود اللازمنية، لولا الكلمات الدالة على بعض عناصره مجردة ومعزولة... فإضفاء صفات محسوسة على شيء مجرد يعتبر عملية استهدفتها الصورة التقليدية من أجل تقريب ذلك الشيء المجرد إلى ذهن القارئ. السامع، لكن الشاعرا المعاصر لا يقف عند الحدود البسيطة، بل يرتفع بالقارئ إلى متاهات أخرى تجعله عنصرا فاعلا لا منفعلا فقط... عنصرا يساهم بدوره في خلق وتشكيل الصورة عبر البحث عن علاقات توحدها، والتي تجعلها غامضة ودلالاتها بعيدة، فـ (الصراخ بلا حبل) و(الانتظار انتحر) و(الخوف رقم لا نهائى)... وكلها صور تصل حد التعقيد، يخترقها الحلم، ويبعث فيها هذا التعدد بفعل هذه الصلات المدهشة والمفاجئة، مما يتيح إمكانية تعدد القراءات للصورة الواحدة، فـ (الصراخ) قد فقد (الحبل) وأصبح بدونه!... هذه المفارقة الكبيرة تجعلنا نبحث عن علاقات خفية جعلت الشاعر يفقد الحبل الذي يعتبر أساسا للتحكم في زمام الشيء أمام (الصراخ) كفعل لازم في القصيدة، يتولد عن سيطرة عملية الخوف التي تشغل هيكل النص، وهكذا يتحول هذا الخوف إلى صراخ ممتد وطويل لا يمكن التحكم فيه.. من هنا يغدو (الخوف) رقما لا نهائيا، هو الآخر. رقما مطلقا لا يعرف حدودا...

هذه الصورة تعكس نفسية الشاعر وهلعه الكبير بهاجس الخوف الذي يلاحقه.. الخوف من الموت والبحث عن ملجأ منه وخلاص دائم له...

وهكذا تتولد الصورة في لا شعور الشاعر، وتنعكس من وجدانه، لتأتي في بعض تجلياتها شبيهة بصورة عبثية «مجانية» تعتمد على تدفق آلي هذياني يقارب بين شبكة من الكلمات دون وعي:

ـ الحياة حية. العين درج. العين قصب. العين / سوق سوداء. عيني قمع تقفز منه الريح ولا تصيبه / هل أعوي؟ الصراخ بلا حبل. هناك أريكة وسأصمد) (ص 25). فهذه الصورة المركبة، والتي تمتاز بتوحدها وامتدادها المتوتر، تمثل دفعة شعورية واحدة، رغم بنيتها التقطعية ـ تحاول خلق علاقات لتقترب من الصورة ـ الحلم، فلـ «نطرح التساؤل عن العلاقات

الممكنة وغير الممكنة، وإنما نتتبع الصورة وهي تنمو في القصيدة نموا تلقائيا من غير أن تعتمد عن الموازنات والمقارنات والتشبيهات بين الأشياء. إن الصورة تنمو باستمرار إلى أن تصل إلى حدود الرمز»(14) هذا الرمز النفسي الذي يحكم صور القصيدة، وبالتالي الديوان كله لتصبح كل الصور تقريبا صورا نفسية بالدرجة الأولى، يزكي ذلك هذا التقطع الجملي الذي يحكم الجمل، ويجعلها قصيرة حركية نشيطة، تنمو تبعا لحركة الخوف والحلم والتوتر، مما يقربها إلى «المجانية»، ليس كمصطلح ينتقص من الشعر، وإنما كأحد خصائص قصيدة النثر - خاصة والقصيدة المعاصرة... عامة... يقول محمود درويش: «الكتابة ليست كلها وظيفية واعية ومكرسة لقول شيء ما... في سياق هذه العملية، وهي أساسية، هناك مستوى أو جانب أسميه: الجانب البريء من الكتابة، أو الجانب المجاني، وهو اللعبة، لأن الشاعر أيضا طفل يلعب بالصورة، يضع قمرا في الكتابة ويلعب به، ويلعب أيضا باللغة...» (15)، ولكنه لعب مقصود... وعموما فإن هذه الصور تكشف عن حالات عميقة تعبر عن الإنفصام القائم بين اللغة والتجربة، لتخلق علاقات غير ثابتة، متوترة من خلال عملية الإنفعال المرهف وتمازج المشاعر والرموز وتجاورها داخل الصورة، مما يجعلها غامضة. من هنا يصبح التناقض صورة الأشياء، والعواطف المتناقضة من أهم إنجازات الشاعر المعاصر، فهو يستبطن الحياة ويكشف عنها وعن التناقص الأصيل فيها، عن التقاء المتناقضات وتفاعلها في إطار بناء كلي مركب يكشف عن جدلية البناء الفني والموقف الاجتماعي. وكيفما كان الحال، فإن صور الديوان ككل تمتاز بكونها صورا نفسية بالدرجة الأولى، تجمع بين الحضور الجمالي والحالة النفسية الوجدانية المتوترة - وإن غالت في ذلك أحيانا - لتخلق أفقا خاصا وفريدا، تشوش من خلاله على القارئ. وبالتالي عن الفكرة والإحساس، لتنقلنا إلى عالم خاص، متعال من المفارقات النفسية المتوهجة والمتميزة بحركتها عبر تذويب الأشياء في الذات وصهرها، وعكسها في صور جمل فعلية، تعبيرا عن «رؤيا» خاصة يتبناها الشاعر نحو العالم والوجود.. وهنا يفعل الشعر المعاصر فعله..

عودة إلى بدء:

إن الصورة محرك أساسي للقصيدة وللشعر بل إنها أهم مكوناته التي تجعله يطفح بالإشراق والتوهج ليمنح للآخرين حياتهم، بعيدا عن جمود الواقع الذي يختلق منه الشاعر المعاصر مادته وينفعل به ثم يفعل فيه.. لينقلنا بعد ذلك إلى عالمه الخاص.. عالم القصيدة.. وهذا أمر يحتاج من الشاعر إلى جهد كبير وموهبة أكبر لاسيما إذا كان هذا الشاعر يكتب «قصيدة النثر» التي

تحتم عليه تعويض الإيقاع الخارجي ـ الذي تخلى عنه ـ بخلق إيقاع آخر تمتزج فيه الأصوات الداخلية باللغة الشاعرية والصورة المدهشة الحيوية المتحركة.. وهذا ما يعمل شاعر قصيدة النثر على البحث عنه لتسييج قصيدته حتى تخرج مشعة وقد نفضت عنها روح الجمود والسكون والبرودة.

هوامش

1 ـ عن محمد زكي العشماوي: «قضايا النقد الأدبي القديم والحديث» (بتصرف) ص 61 ـ دار النهضة ـ الطبعة الثانية ـ بيروت 1984.

2 ـ كمال خيربك: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ص 193 ـ دار الفكر ـ الطبعة الثانية ـ لبنان 1986.

3 ـ مصطفى ناصف: «الصورة الأدبية» ص 216 ـ دار الأندلس ـ الطبعة الثانية ـ لبنان 1981.

4 ـ جون كوهين «التشبيه الشعري» ترجمة محمد الحرصي ـ «العلم الثقافي» ـ العدد 755 ـ 4 يناير 1993.

5 ـ كمال أبوديب: «جدلية الخفاء والتجلي» ـ ص 21 ـ دار الملايين ـ الطبعة الثالثة ـ لبنان 1984.

6 ـ محمد الماغوط: المجموعة الكاملة ـ ص 206 ـ 212 ـ دار العودة ـ بيروت (ب.ت).

7 ـ سيف الرحبي في حوار أجراه محمد الصالحي والعربي الذهبي ـ جريدة «العلم الثقافي» (المغربية) ـ ص 824 ـ 8 يونيو 1991.

8 ـ إلياس خوري: «دراسات في نقد الشعر» ص 160 ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ الطبعة الثالثة ـ لبنان 1986.

9 ـ وفيق خنسة: «دراسات في الشعر السوري الحديث» ص 69 ـ دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات بالجزائر ـ الطبعة الثانية 1982.

10 ـ أنسي الحاج: «لن» ص 23 ـ 27 ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الثانية ـ لبنان 1982.

11 ـ عزالدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» دار العودة ودار الثقافة ـ الطبعة الثالثة ـ لبنان 1981.

12 ـ بول شاوول: «حركة الصورة في «لن» أنسي الحاج ـ مجلة دراسات عربية ـ العدد 4 ـ السنة 17 ـ فبراير 1983.

13 ـ سوزان برنار: «قطبا قصيدة النثر: التنظيم الفني والفوضى الهدامة» ت: ؟؟ ـ مجلة (راية الاستقلال) الأردنية ـ ص 68/ع 18 أيلول 1992.

14 ـ محمد الطريسي: مقال: «تحليل الخطاب الشعري» في كتاب «قضايا المنهج في الأدب واللغة» (مؤلف جماعي) ص 83 ـ دار توبقال ط 1 ـ المغرب 1992.

15 ـ من حوار لمحمود درويش نقلته جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغربية ع 2988 بتاريخ 13 أكتوبر 1991.



صور من تجليات الحب عند الشعراء

● بقلم: عبد الله خلف

الحب من الأمـــور المعنوية، ومن العسير وصف الأمور المجردة البعيدة عن الإدراك بالحس لأن الأفـــهـــام تختلف فيها. والآراء تتعدد.. ومن الصـعب على الدارسين في القـديم والحديث أن يضعوا تعريفا محددا لعاطفة الحب، وتحديد ماهيته.

ولذا رأينا رجـلا كـابن حـزم في كتابه: طوق الحمامة - يعترف بعجزه عن تعـريف الحب تعـريفـا مـحـددا، ويقــول: «إنه مــعنى جليل يدق عن الوصف فـلا تدرك حـقـيـقـتـه إلا بالمعاناة(١).

أما محمد بن جعفر السراج، فينقل رأيا ليحيى بن أكثم عن الحب فيقول:

«هو سوانح تسنح للمرء فيهتم بها قلبه وتؤثرها نفسه(2)، ولكن أبا بكر محمد بن داود صاحب كتاب الزهرة يجنب نفسه مشقة الخوض في تعـريف الحب، فـيكتـفي بذكـر الاتجاهات السائدة في فـهم طبيعة الحب في عصره، ويقول «إن العشق يتولد من النظر، ومن كثرت لحظاته دامت حسراته(3).

وعلى أي حال فإن الحب في معناه العـام: مـيل قلبي يملك على المرء كل

كيانه فلا يستطيع منه فكاكا، وهوى يسري في الأعماق فيغلب النفوس، ويسيطر على الأفئدة.

وقد عرف الحب في أدبنا منذ كان للعرب أدب في أقدم العصور، فها هو امرؤ القيس يقول لصاحبته وفي معلقته الشهيرة:

أغرك مني أن حبك قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل

وكان الاتجاه الغالب في الشعر الجاهلي هو الوصف الحسي للمرأة، وابتكار الصور الملموسة المعنية بالظواهر، البعيدة عن العواطف والوجدان.

فهذا زهير بن أبي سلمى يقول عن المرأة:

تنازعت المها شبها ودر البحور
وشاكهت فيها الظباء(٤)

أرأيت كيف وصفها بثلاثة أوصاف في بيت واحد؟

ثم قال بعد ذلك:

فأما ما فويق العقد منها
فمن أدماء مرتعها الخلاء
وأما المقلتان فمن مهاة
وللدر الملاحة والصفاء

أما عنترة فيرى في المرأة شاة قنص للرمي، فيقول:

أشاة ما قنص لمن حلت له
حرمت عليّ وليتها لم تحرم

ولكن عبيد بن الأبرص يقف على الرسوم فيبكي شجوه ويذرف دمعه، وينعى ذكرياته الخوالي:

تعفت رسوم من سليمى دكادكا
خلاء تعضيها الرياح سواهكا(٥)

وعندما جاء الإسلام كانت النظرة إلى المرأة لا تزال نظرة حسية تأثرا بما كان في الجاهلية ثم سمت هذه النظرة عندما رسخت أقدام العقيدة الإسلامية، وعنى الشعراء بالسمات الرفيعة في المرأة، وبجليل الشمائل، وكريم الخلال.

وأفلح الدين الجديد في تحويل أنظار العرب عن الفحش والخناء، وزكى أنفسهم وطهر أخلاقهم: بسم الله الرحمن الرحيم «قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن»(6).

وفي العصر الأموي أصبحت القيم الإسلامية قادرة على خلق الصور الفنية لدى الشعراء، فشهدنا أدب الحب العذري، أو العفيف، حتى أن الفرزدق، وهو الشاعر الغليظ الحس رأينا له شعرا غزليا عذريا، فسمعناه يقول:

لئن كان في الهجران أجر لقد مضى
لي الأجر في الهجران مذ سنتان
فوالله ما أدرى أكل ذوي الهوى
على ما بنا، أم نحن مبتليان

ورأينا شعراء عذريين كجميل بن معمر، وكثير عزة، ومجنون ليلى لهم في هذا المجال باع طويل. ويضيق

المقام عن الاستشهاد بأشعار هؤلاء، فدواوينهم معروفة متداولة.

وهكذا كان الحال في العصور التالية، حتى عصرنا الحاضر، الذي جمع ثلة من شعراء الحب على امتداد العالم العربي كله، كأبي القاسم في تونس وإيليا أبو ماضي في المهجر، وعلي محمود طه في مصر، ونزار قباني في سوريا وغيرهم كثير.

فإذا تجاوزنا الأدب العربي ألفينا قضية الحب في مجال آخر، وفي صورة أخرى. أما المجال فهو التصوف، وأما الصورة الأخرى فهي السمو بهذا الحب، ليصبح حبا إلهيا، هو أرقى أنواع الحب على الإطلاق.

الحب الإلهي عند المتصوفين

ومن القضايا التي عالجها المتصوفون قضية «الحب الإلهي» على الرغم من كثير من الجدل حول هذه العبارة التي أخذت على ظاهرها، وقال بعضهم: إن كلمة «الحب» لا تنسب إلى الله، لأنه - سبحانه وتعالى - أجل من أن تكون الصلة بينه وبين عبادة صلة حب شبيهة بالتي بين الخلائق، بل ينبغي أن تكون صلة عبودية، وربوبية: عبودية من العبد، وربوبية من الله جل شأنه.

ولكن الذين استعملوا لفظة «الحب الإلهي» اعتمدوا على ما جاء في القرآن الكريم من قوله تعالى، «يا أيها الذين آمنوا من يرتد منكم عن دينه فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه»(7)، وقوله في آية أخرى «يحبونه كحب الله، والذين آمنوا أشد حبا لله»(8).

والمتتبع لكلمة «الحب» في ذاتها يجدها كما قلنا قد مرت بمراحل عدة منذ العصر الجاهلي إذ كانت تعني الحب البشري الخالص، ثم سمت شيئا فشيئا، حتى تجلت في صور الحب الإلهي في الشعر الصوفي.

وأخذ المتصوفون يستعينون به على بث حبهم للذات العلية، ووصف أحوالهم ومقاماتهم في طريق هذا الحب. ومن أوائل من استعمل لفظة الحب استعمالا صريحا كانت «رابعة العدوية» التي قسمت هذا الحب إلى حبين: حب الهوى، أي حبها لذكر الله دون سواه، وحب لذات الله جل جلاله، وهو الحب الذي تطالع فيه جمال الربوبية، ولا شك أنه أعلى الحبين، لأنه تجرد عن الهوى، وقصد به مشاهدة الذات العلية المتجلية في هذا الإبداع، والجمال الكوني الرفيع.

أحبك حبين: حب الهوى
وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى
فشغلي بذكرك عما سواكا
وأما الذي أنت أهل له
فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا، ولا ذاك لي
ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

ومن بعد «رابعة» شاعت كلمة الحب هذه في أقوال الزهاد والعباد، حتى أن الحاسبي المتوفى سنة 243 هـ وهو من كبار المتصوفين ألف فصلا خاصا تحدث فيه عن أصل حب العبد للرب، وقال:

«إن هذا الحب منة إلهية أودع الله بذرتها في قلوب محبيه».

«إن العشق مجاوزة الحد في المحبة، ومحبة الرب للعبد واردة في الكتاب والسنة، أما محبة العبد للرب فهي حالة يجدها من قلبه، تلطف عن العبارة، وتحمله تلك الحالة على التعظيم له، وإيثار رضاه، وقلة الصبر عنه، والاستئناس بدوام ذكره له بقلبه».

ويوضح القشيري أن المحبة تتعدى هذا التعظيم والاستئناس بالذكر ويقول:

«إنها ليست متضمنة ميلا أو اختطاطا... كيف وحقيقة الصمدية مقدسة عن اللحوق والدرك والإحاطة»؟

وفي هذا التفسير رد على كل من اعتراض على كلمة الحب لله، لأنه قضى على كل الشبهات، وأكد أن المقصود «بحب الله» تعظيمه وقلة الصبر عنه، والاستئناس بذكره، وهذا تفسير نرضاه، ونطمئن إليه.

أهل المحبة:

وأهل المحبة أحوال:

الحال الأول: محبة العامة، وتتولد من إحسان الله تعالى إليهم، وعطفه عليهم، وقد حيلت القلوب على حب من أحسن إليها، وهذه تولد صفاء الود للمحبوب، مع دوام الذكر والطاعة، لأن من أحب شيئا أكثر من ذكره وأطاعه، وفي هذا يقول الشاعر:

لو كان حبك صادقا لأطعته
إن المحب لمن يحب مطيع

الحال الثاني: يتولد من نظر القلب إلى عظمة الله وعلمه وقدرته، وهذا حب الصادقين والمختصين.

والحال الثالث: هو حب الصادقين العارفين، تولد عن نظرهم ومعرفتهم بقديم حب الله تعالى بلا علة، فكذلك أحبوه بلا علة.

والمحبة كما يقول الجنيد: إفراط في المسيل.

وقال شاعرهم:

غرست لأهل الحب غصنا من الهوى
ولم يك يدري بالهوى أحد قبلي
فأورق أغصانا، وأينع صبوة
وأعقب لي مرا من الثمر المحلى
وكل جميع العاشقين هواهم
إذا نسبوه كان من ذلك الأصل

جهاد الحب

والمتصوفة يرون أن هذا الحب جهاد يدفع بصاحبه إلى القرب، ثم الوصول.. مستشهدين على ذلك بقوله تعالى:

«الذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا» ولا بد لهذا الحب من ثمن باهظ، فهو يكلف صاحبه الكثير الكثير، بل يكلفه أحيانا حياته، لأن الروح كما يقولون إذا شع ضياؤها وقوي اتصالها أنحلت الجسد الضيق وأسقمته، وقالوا في ذلك:

ولما ادعيت الحب قالت: كذبتني
فما لي أرى الأعضاء منك كواسيا
فما الحب حتى يلصق القلب بالحشا
وتذبل حتى لا تجيب المناديا

وإذا كان الحب المادي الأرضي قد كلف أصحابه أثمانا باهظة فكيف بالحب الإلهي، وهو أسمى أنواع الحب وأقدسها؟

لقد كلفهم ما أبطأهم دما، ولا عجب، فمن يطلب الحسناء لم يغله المهر.

لغة الحب الصوفي:

وقد صيغ هذا الحب الإلهي في بعض مراحله بصيغة فلسفية، فأصبح تعبيرا عن نظرية الإشراق كما وجدنا عند السهروردي الذي يقول في مطلع قصيدة له:

أبدا تحنّ إليكم الأرواح
ووصالكم ريحانها والراح

وأن الصوفيين كانوا يعون ما قاله «أفلوطين»:

«من أن الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرؤها.. فجمالها الظاهري الحي رموز، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعاني.. وجمالها الباطني هو الجدير بأن نوجه إليه الاهتمام.

وهذا الاتجاه هو اتجاه أدباء الصوفية الذين يرون في جمال الكائنات جمال الخالق جل شأنه، والصوفي حينما يحاول الإحاطة ببدائع هذا الكون وعجائبه لا يحركه الطمع المادي، وإنما يحركه روح التعبير والمحبة.

وفي المنهج الصوفي نرى «المحبة» قوام كل شيء، ومن حب الصوفي لربه تنبثق محبته للكون، تلك المحبة التي ترى عظمة العلي القدير متجلية في كل ذرة من ذرات الكون. والصوفيون يرون المحبة الإلهية روح الإسلام، لأن الرسول صلى الله عليه وسلم سأل ربه قائلا:

«اللهم أني أسألك حبك، وحب من يحبك، وحب عمل يقربني إلى حبك».

ونرى ابن القيم يقول في كتابه: «طريق الهجرتين»

«إن المحبة عقد الإيمان الذي لا يدخل فيه الداخل إلا بها، وفلاح للعبد، ولا نجاة من عقاب الله إلا بها، والله هو الحبيب المعبود الذي تولهت القلوب بحبه، تدعوه في مهماتها، وتتوكل عليه في مصالحها، وتلجأ إليه، وتطمئن بذكره، وتسكن إلى حبه، وليس ذلك إلا لله وحده»، ونسمع الشاعر الصوفي يقول:

ذكرتك، لا أني نسيتك لمحة
وأيسر ما في الذكر ذكر لساني
وكدت بلا وجد أموت من الهوى
وهام عليّ القلب بالخفقان
فلما أراني الوجد أنك حاضري
شهدتك موجودا بكل مكان
فخاطبت موجودا بغير تكلم
ولاحظت معلوما بغير عيان

ويعلل المتصوفون طلبتهم الجنة، لأنهم يريدون فيها رؤية ربهم، ويعتبرونها منتهى الأماني، وغاية الغايات.

يا حبيب القلوب من لي سواكا
ارحم اليوم زائرا قد أتاكا

أنت سؤالي وبغيتي وسروري
قد أبى القلب أن يحب سواكا
يا رجائي وسيدي واعتمادي
طال شوقي، متى يكون لقاكا
ليس سؤلي من الجنان نعيما
غـيـر أني أريدها لأراكـا

الحب الصوفي ضرورة:

والحب لدى المتصوفين ضربة لازب، لا بد منه ولا مناص عنه، وهذا مقام من المقامات التي يمر بها كل سائر إلى الله، فلا ينبغي والأمر كذلك - أن نلوم المحبين لأن المحبة لم تترك لهم مجالا لغير ما يحبون.

قال العفيف التلمساني:

لا تلم صبوتي فمن حب يصبو
إنما رحم الحب المحب
كيف لا يوقد النسيم غرامي
وله في ختام ليلى مهب
نصبوا خان حبه ثم نادوا
يا نيام القلوب للراح هبوا

ونجد أشعارهم الغزلية تتسم لسمة الحزن والحنين، لأن الحب مركبه صعب وغايته بعيدة.. ويخافون أشد الخوف من ألم الفراق، ويحنون للطيور الشادية لأنها تدفق بشدوها أنهار دموعهم، وتثير فيهم كوامن الأشجان.

حمام الأراك ألا خبرينا
بمن تهتفين؟ ومن تندبينا؟
فقد سقت - ويحك - نوع القلوب
فأجريت - ويحك - ماء معينا

تعالي نقم مأتما للفراق
ونندب أحبابنا الظاعنينا
أواسيك بالنوح كي تسعدينا
كذاك الحزين يواسي الحزينا

وما أبعد الفارق بين حب الصوفية السامي، وبين الحب البشري المادي.

إن حب الصوفية عشق للجمال مجردا من كل نقيصة، متشحا بالتقى والنقاء.. فهو غاية نبيلة وهدف شريف، وأمل لا يتصدى له إلا ذوو العزائم الفنية من الرجال.

وأفاضل الناس الكرام أبوه
وفتوه ممن أحب وتاها
عشقوا الجمال مجردا بمجرد الر
وح الزكية عشق من زكاها
متجردين عن الطباع ولؤمها
متلبسين عفافها وتقاها
متمثلين بصورة بشرية
وقلوبهم ملكية بقواها

أما العشق المادي البشري فهو ولع بالشراب والطين.. وشهوة دفع إليها هوى النفوس وحب من الفناء للفناء، كحب الأنعام للمرعى.. وما أبعد الفارق بين الأرض والسماء والتراب والتبر، والحصى واللآلئ..

لا كالذي يهوى الطباع بطبعه
ومرامه صلصالها وحماها

هذا هو شأن الحب بين الأدباء والمتصوفة

الهوامش

(1) طوق الحمامة ص 5.
(2) مصارع العشاق ص 2، 3.
(3) انظر كتاب «الزهرة» ص 11.
(4) انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة 1 / 89.
(5) انظر دراسة الحب في الأدب العربي جـ 1 للدكتور مصطفى عبد الواحد ص 17.
(6) سورة الأعراف / آية 33.
(7) سورة المائدة / آية 54.
(8) سورة البقرة / آية 165.

أسئلة النص الشعري المعاصر واحتمالات القراءة

• عبدالقادر عبو
الجزائر

إن مساءلة النص الشعري المعاصر، هي ممارسة خرق حدوده وقراءة اللانهائي فيه، وكشف ما تخفيه طبقاته المأهولة باللامتوقع منه، عن طريق إثارة السؤال، وولوج منعرجاته الاحتمالية، من حيث كونه نص المراودة والهرب. يظل القبض على مضمره بحاجة إلى إعادة اكتشاف وإلى مطاردة مستمرة فيها من عنت البحث ومشقة التأمل الكثير لصيانة سرية الكون فيه، وتجنبا ورفضا لوضوح الوجود نزولا إلى رغبة الإنسان النازعة إلى التستر والغموض في ظلال كثافة أساليب القول. وذلك تأكيدا على حصانة الحقيقة الذاتية وتمنعها على الكشف «ولهذا يستمر الشعر إلى الأبد»(1). هذا الشعر المتمرد على النمطية السكونية والجمود «كلما اقترب من الشيخوخة الأخيرة احترق في نار الخليقة وعاد من جديد ناهضا من بين رماده ليعلن عن براءته اليافعة وشبابه الجميل..»(2).

وإذا كانت ولادة النص الشعري المعاصر استجابة صادقة للتحولات الإنسانية الجديدة في اتساع تجليات الكتابة الإبداعية ودلالتها. فكان السؤال صنو انفتاح النص، سؤال الكشف والرؤيا والقلق والغموض، بل سؤال التأويل والتجاوز، سؤال الموقف من جديد النص ومن النص

الجديد، الذي يتيح للقارئ اختبار طريقته في القراءة والكشف ومحاورة النص واستنطاقه والانتقال بين فضاءات رموزه، وإيحاءاته إلى الحدس والإشراق، وبين المؤتلف إلى المختلف، باعتبار أن النص الإبداعي هو ثقوب تتسرب منها وإليها الدلالات كما يقول بارث(3).

وبالتالي أضحى السؤال حول ماهية الشعر العربي المعاصر أسئلة متعددة حملت لواءها مقاربات نقدية جديدة، وقفت أمام التجربة الشعرية الجديدة مواقف متباينة بين القبول والرفض، وما بينهما صدمة الدهشة. إنها حيرة القارئ أمام رفعة النص الشعري المعاصر ومزيته التي لم يستحقها حتى نفذ إلى النواة المركزية للروح، روحانية الفعل الإبداعي المحركة للانفعال والمثورة للأعماق الغافية في المتلقي الكاشفة له عن غناه الداخلي الروحاني في علاقة تداخلية بين مضمون النص، الفن المعانق لمضمون الباطن، وحين نلتفت إلى المقاربة النقدية التراثية وهي تتبنى سمو الروحية في نقد الشعر ندرك تواصل الرؤية النقدية في خطها الأفقي الممتدّ في حداثتنا النقدية الراهنة. يقول القاضي الجرجاني في «الوساطة»: «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، إنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربها منه الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا»(4).

نعود إلى سؤال الشعر الذي يؤرق ويقلق بالشرارة التي يقتدحها العقل، إذ يؤكد بعد القاضي بمائة سنة عبدالقاهر الجرجاني «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ.. فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده..»(5).

هذا سؤال النفس للنفس عن طريق الهمس «وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي كالهمس، وكمسرى النفس بالنفس»(6).

بعيدا عن التوسط الذي يقوم به الناقد بين النص وقارئه خالقا بذلك العلاقة بينهما من خلال منهجه المرجعي يتحقق التفاعل بين العلامات النصية وفعل التأويل عند القارئ.

لأن سؤال النص يشد القارئ إليه ويدعوه إلى خلق فعالية ذلك النص.

ونصل إلى السؤال المنهجي في القضية كلها الذي يدور حول الأسئلة ذات التعدد والتنوع في مستوياتها ومنطلقاتها، والتي تتجمع كلها حوله وتعود إليه كما يعود الشاعر المعاصر إلى الذات في عصر التمزق والانفصام، والبحث الدائم عن هوية ضائعة في دروب الماضي، وفي الآن، بواجهة الآخر.. إنه السؤال الذي تفرضه منهجية الكتابة، ذلك أن طبيعة الموضوع تحدد نوعية المنهج ومن ثم يتحدد السؤال.

لماذا النص الشعري المعاصر؟

مما لا يختلف فيه الباحثون في مجال الدراسات النقدية الأدبية وحتى الشعراء المبدعون أنفسهم أن حركة النقد وحركة الحداثة في النقد واكبت النص الشعري المعاصر منذ البدايات، وأسهمت بشكل متفاوت من حيث المنهجية والخصب النقدي والرؤية الجمالية وتناول الظواهر والبنى المتعددة للنص الشعري المعاصر، وإذا كانت التجارب النقدية الأولى بداية مع «نازك الملائكة» الشاعرة العراقية إلى موكب النقاد والباحثين الذين تفتحوا على العطاءات النقدية العالمية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها، وتمثلوا هذه الأدوات النقدية في تعاملهم وتفاعلهم مع النص الشعري العربي المعاصر، فأضافوا نوعية خصبة وغنية، فتحوا للمبدع والقارئ على السؤال آفاقا من خلالها عرف كل منهما ذاته وعرف العالم من حوله، وعرف بالخصوص خطورة اللغة في بلورة وعيه وتشكيل رؤاه، فكان كلما غاص في أعماق ذاته بواسطة اللغة وقف على كنوز مخبوءة تحت طبقات متراصة من الكلمات والمفردات عبّرت عن تجربة جديدة لمواقف جديدة من عصر جديد. هنا وقف النقد المعاصر طويلا أمام تجربة الشعر المعاصر، هل هي تجربة ذات أم تجربة لغة؟

نعود إلى السؤال الجوهري الأول ونقول لماذا الشعر العربي المعاصر؟ إن السؤال الأبدي الخالد يظل هو سؤال القلق والكشف والتوتر، ما دام الشعر رديف النبوة، والنبوة خلق وتجديد وثورة وبعث، وبالتالي فسؤال يمتد إلى الوراء ويمتد إلى الأمام في زمن التجربة الشعرية التي يتحد فيها الباطن مع الفن، ويتكرر السؤال في زمن المعاصرة عن سر الدوران في حضرة النص الشعري المعاصر، بالرغم من تراص الدراسات والمباحث النقدية إما ذات الطابع التقليدي/ الكلاسيكي في إجرائية طرقها أو الحداثية في تعاملها مع النص.

إذ ماذا بإمكان هذا البحث أن يضيف إلى النقد وإلى النص الشعري المعاصر من إضافات؟

«إن التجربة الشعرية الجديدة رغم بلوغها حدا كافيا من النضج والاستقرار لا تزال ممتدة، وما زال من الممكن تكشفها في المستقبل القريب أو البعيد عن ظواهر وقضايا جديدة»(7).

إنه امتداد فضاء النص الشعري المعاصر واختراقه لقناعات المتلقي وإحداثه الاهتزازات تلو الاهتزازات على مستوى ذائقته الفنية، وعلى مستوى رؤيته النقدية، وجعله ينتفض ليدرك المسافة التي تفصل بين التراكم المعرفي والبلاغي واللغوي الجمالي، الذي يأسره في نظرة تقليدية ساكنة وبين الجديد ليس على مستوى الباطن الذي ينطوي عليه فحسب، بل حتى على مستوى اللغة التي يتشكل منها وتحيط به. ومن هنا أصبح النص الشعري المعاصر بعدا - Ecart - في حد ذاته، بعدٌ يمثل النقيض الملموس للكلام المألوف والمستهلك، وبعدٌ عن النثر وقوانينه، فهذا النص الجديد يحطم قوانين الحديث اليومي والمألوف ليبني عالما شعريا متميزا. ولم يقف هذا البعد عند مستوى اللغة العادية واللغة الشعرية الجديدة بل أصبح بعدا بين

الشاعر والجمهور المتلقي، وبالتالي تعقدت إشكالية النص الشعري المعاصر وتفرعت عنها إشكاليات أخرى.

ولذا كلما عمق الشاعر من هذا البعد زاد انفصاله عن الجمهور وعن ذوقه المعهود.

ومما يعطي للنص الشعري تفرده وتميز وحداته العامة التي من خلالها تنقسم النصوص الشعرية من حيث هذه الوجهة أي وجهة استعماله للأبعاد إلى ثلاثة أنواع حسب رأي «جون كوهين» وهي: القصيدة الإيقاعية والقصيدة الدلالية والقصيدة الإيقاعية الدلالية»(8).

ومن ثم فإنه ليس من الضروري الاكتفاء بهذا البعد الآنف الذكر الذي هو انفصال النص الشعري وتحطيمه لقوانين الكلام العادي المألوف، ليصبح نصا شعريا ولا يكون شرطا كافيا لتمثل جميع مظاهر النص الشعري يقول «جون كوهين»: «نعتقد فعلا بأنه لا يكفي تحطيم القانون لكتابة قصيدة»(9).

ولكن هل تنحصر وظيفة الشاعر المقصودة في تحطيم قوانين اللغة النثرية فحسب؟

إن إبداع الشاعر في خلق فعالية خصبة جديدة تكمن في مدى إتقانه لعمليتي الهدم والبناء، إذ كيف يقوم بتقويض بناء اللغة العادية والنثرية ليؤسس من خلالها عن طريق استثمار الوسائط في خلق وبناء لغة جديدة، أو لغة داخل اللغة. يقول «بول فاليري»: «الشعر لا يحطم إلا من أجل البناء»(10).

ولكنه بناء يمتلك خصوصية جديدة، شاعرية لا يصل إليها الشاعر إلا عندما يحقق للغته عنصر الإيحاء وبالتالي يمكن القول بأن كل نص أدبي إيحاء، وهذا هو الهدف المطلوب من الشاعر، حتى يخرج من دائرة التقرير، ويكون قادرا على تأسيس العلاقة المتميزة بين خارج النص وداخله، وبين داله ومدلوله، هما اللذان يخلقان الإيحاء، هذا الإيحاء الذي قال عنه رولان بارث: «إنه تحديد، وعلاقة، وتكرار، وخط، له القدرة على الارتباط بإشارات سابقة، أو لاحقة، أو خارجة بأمكنة أخرى للنص..»(11) ويعرف يامسليف Hjelmslev الإيحاء بأنه «معنى ثان، ودال مؤسس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير»(12).

وهذا يحيلنا إلى النص النثري أحادي الدلالة بينما النص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة يفتح دلالات أخرى عندما يرتحل إلى أعماق القارئ ويحقق فتحا جديدا في عالم الدلالات لم يخطر ببال الشاعر كاتب ومنتج النص نفسه.

ومن ثمّ يكتسب النص الشعري انفتاحه على القراءات المتعددة في مستوياتها، ويبقى النص في هذه الحالة نصا باحثا عن اكتماله اللامحدود، فهو نص ناقص كتابة ويمكن إتمامه قراءة.

نقف أمام السؤال الأول من جملة السؤال الذي واجهنا في بداية التحليل وكأنه سؤال الأبد، سؤال عن الشعر قبل السؤال عن زمنه، أو وصفه، أو شكله، إلى غير ذلك من النعوت

والمسميات اللاحقة به. تبقى الأسئلة المطروحة بإلحاح في كل مرحلة تاريخية من عمر هذا الشعر كلما تحقق البعد بين النص الشعري وقارئه، وكلما أحدث الاهتزاز لدى المتلقي وخلخل القناعات التي يحاكم بها هذا الشعر والأدوات التي يقرؤه بها، أو بعبارة أخرى كلما اخترق النص الجهاز المفاهيمي للمتلقي وبلبل منظومته الفكرية وذائقته الشعرية الجمالية.

وإذا كانت الاتجاهات النقدية الكلاسيكية تساءلت عن الشعر، واقتربت من محيطه ملامسة في ذلك بناه الشكلية، فإن المقاربات النقدية الجديدة تتساءل في الشعر مقتحمة مركزه، متوغلة فيه ممتزجة بروحه متفاعلة معه لخلق النص النقدي الإبداعي.

هذا التساؤل في الشعر يستمر بإلحاح لأن علاقة الإنسان العربي المعاصر بالشعر، أصبحت علاقة تناقض المصير انعكاسا لإشكالية الشعر الراهنة التي ما هي إلا تعبير عن أزمة راهنة يعيشها الضمير العربي. إشكالية تعددت مظاهرها ضمن شروط وموضوعات أي ضمن المنظومات الفكرية للضمير العربي ومصيره المرتهن بعلاقته مع الذات ومع الآخر.

ولعل أبرز إشكالية مازالت تلاحق هذا الشعر وتحاكمه هي الأسئلة الساكنة الممتدة في خط الزمن، هي الأسئلة التي جمدت الشعر والإنسان في قالب آلي يجتر ويتذكر بدل أن يبدع ويفكر.

ولعل أهم سؤال رفعت لواءه المقاربات النقدية الجديدة هو البحث في الشعر من حيث هو شعر، أي الغوص في الضمير العربي بفطرته الممتزجة بمثالية الشعر، ولا تنتهي رحلتها الكشفية ولا يمكنها أن تنتهي مادامت قد خطت خطوتها الأولى في البدايات الصحيحة للشعر، ولم تبحث عن النهايات، إذ لا وجود للنهايات في الشعر، هذه النهايات التي كانت هي البدايات الأولى في العملية النقدية الكلاسيكية التي اكتفت بتصنيف النص الشعري، والتلاعب بسطحه بطريقة ميكانيكية ساردة في ذلك أجوبة التاريخ إما عن طريق المقارنة أو الموازنة ثم الوصول إلى تلفيق جواب كبير. ويبقى الشعر بعيدا عن مثاليته وفي علاقته المتينة بالمصير العربي.

إن ما وصلت إليه الاتجاهات النقدية الكلاسيكية في رحلتها الشاقة المكرورة لا يخرج عن كونه الانتهاء إلى الوجود الثبوتي العارض للشعر، وفي الأخير يتحول الشعر إلى صنم تجسد في النص ولا ينتهي فيه.

فسؤال الشعر هو مطابقته مع الشعر نفسه خروجا عن مألوف تطبيق المنهج إذ «ما نراه من طرح لبعض الضوابط الساذجة لا يعدو أن يكون ضربا من المنهج التعليمي، أو المدرسي الجاف الذي يعني كل شيء إلا أن يكون مفتاحا لفهم نص أدبي»(13).

بهذا المعنى يحقق الشعر انفلاته من قبضة أي منهج استنادا إلى طبيعته الخاصة التي هي «تنبؤية ورؤياوية بشكل أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث)،

بغية الانفتاح على عالم أوسع، إن الشعر هو البحث الدائم على تجاوز دائم»(14).

ومن هنا فسؤال الشعر تغير لما تغيرت الوسائط التي كانت تربطه بالواقع «إن الشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم صلة شكلية قد أصبحت هنا مغامرة إنسانية تذهب مسلحة بالشك - إلى البحث عن «حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم»(15).

إذ إن منظور الشعر من باب الرؤيا والتخييل أصبح البديل الأكثر انفتاحا على النص الشعري المعاصر لما كان يطلق عليه «بروح العصر» إذ إن الرؤيا هي العنصر المؤسس لتنظير منفتح على مستقبله إلى جانب عنصر التخييل.

وهذا ما أثاره الجرجاني (أسرار البلاغة) وهو يحدد المعنى التخييلي للشعر: «الذي لا يمكن أنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي»(16) ويضيف إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد..»(17) وكذلك يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي»(18). أما من جانب الرؤيا والتي المقصود بها «الانتقال باللغة من حالاتها الساكنة إلى حالة الإحساس بما تحققه من تعادل بين الظاهر والباطن في نقل الحدس وبعثها في تواصل رمزي مع دلالات مبتكرة من خلال العلاقات الجديدة بين المفردات..».

هذه النقلة الجمالية التي حققها الشاعر العربي المعاصر في صراعه المستمر مع تناقضات الواقع المتجاذبة بين طرفي البعث والانكسار إن على مستوى الواقع المادي أو على مستوى الخلق الفني. كل ذلك انصهر في بوتقة واحدة هي الذات الشاعرة التي رفضت سؤال النمطية والتكرار وحطمت حواجز التقعيد النقدي، واللغوي، وانتقلت من تجربة الحس إلى الحس الباطني وشفافيته وخرجت من نطاق الرؤية الوصفية والانفعالية، وتمثلت الرمز والأسطورة وفكرة التداعي التوالدية أي حققت ما اصطلح عليه بشعرية النص.

مما جعل المقترب النقدي يتجدد ويحيط بالنص الشعري بل يتوغل فيه بواسطة مقاربات نقدية جديدة تفاعلت معه من كل أبعاده وفق أسئلة الرؤيا والتأويل.

بل إنه البحث عن المدركات الواقعية، هذه المقاربات النقدية التي أعادت النظر النقدي في ماضي النقد واصطلاحاته التي كبلت الوعي النقدي بمفاهيم ناقصة وساكنة أنتجتها ظروف ثقافية تاريخية لها نظرتها الخاصة إلى الشعر بوصفه إنتاجا جماعيا لا إبداعا فرديا، ينتمي إلى أفراد مختلفين. مما جعل الممارسة النقدية التراثية في أغلبها تحوم حول النص الشعري عن طريق الموازنة، ومشكلة السرقات الأدبية وغيرها، وعاشت في هذا الجو قضايا جوهرية تتصل بروح النص الشعري، لم يجد إليها المقترب النقدي القديم سبيلا إلى التطوير أو الإثراء بالرغم من وجود

بعض الوقفات النقدية التي تستحق التأمل النقدي الحداثي، وتعد تراكما معرفيا ينضاف إلى الممارسة النقدية المعاصرة لتأصيل النقد العربي في حداثته وفي رؤيته للشعر ولأسئلة الشعر.

تتغير المواقف والأحكام والمصطلحات ليس فيما يخص الشعر العربي المعاصر بل تطول الالتفاتة النقدية وتمتد إلى بدايات الشعر العربي كله.

وتعاد قراءة الموروث الشعري العربي بنظرة جديدة، يقف القارئ أمام شفافية النص واتساعه في حركته الدائبة وفي ملاحقة النقد له في تجدد مستمر إذ «كثيرا ما أطل هذا الذي نسميه بديعا على إدراكات أسطورية أو رمزية..»(19).

إذ إن الرمز مفهوم يحقق وحدة القصيدة ويحيل إلى فضائها الممتد في باطن النص ومنتجا له، بل يحرك آليات القراءة وفي مقدمتها التأويل الذي يضحي طاقة إبداعية تعيد خلق النص بعد تمثل جزئياته في كليتها وبالتالي يقف الناقد على روعة النص الشعري وقدرته على إعطاء العرضي والظرفي، أو الجزئي صفة الجوهري والأساسي.

إن ذكر الرمز لا يعني ذلك أننا نحصر جمالية النص الشعري المعاصر في دائرة الرمز وكأننا نشتغل في حدود هذا المصطلح الفني، وإنما فقط للدلالة العابرة على أن الاقتراب من النص الشعري المعاصر تجاوز العلاقة الأحادية التي تلامس اللغة الأولى المقروءة للنص إلى اللغة الثانية التي تخلقها الوسائط المبتكرة في بناء لغة النص، إلى جانب إعطاء القارئ سلطته الفعلية في تأمل وتأويل مستغلق النص تأكيدا على أنه ثنائية متكافئة ومتداخلة أي عالمان متناغمان في علاقة تفاعلية لا يمكن الوقوف على حدودها.

بل اختراق هذه الحدود ومواصلة البحث في الجذور والأعماق هو أساس عمل المقاربات النقدية الجديدة التي لا تقف عند المعنى الواحد والشكل، بل تتوزع في دروب النص وثناياه كما تتوزع أهواء القارئ وتراكماته المعرفية والثقافية، وتساؤلاته الهاربة من نطاق اللاوعي، لا لكون أن النص يظل وفق هذه الصورة أسير تأويلات مسبقة جاهزة، بل يغدو المحرك لهذه الإسقاطات الكامنة في لا وعي القارئ الناقد، ويخلخل فيه ما تراص من مكبوتات تجعله يتمتع بحرية أكثر في انفتاحه على أجواء النص ودلالته ورموزه يتعامل معها بما يناسب رؤاه. ومن هنا تتعدد مستويات القراءة ويحقق النص تجدده وتمدده وتضحي القراءة بحق عملية هدم من أجل البناء، ولا بد للإشارة في هذا المقام إلى التمييز بين التفسير والتأويل «فالتفسير ضرب من الأخذ بالظاهر بحيث يتمشى المفسر مع أقرب ما يتبادر إلى الذهن من العبارات فهو يأخذ بما نسميه السطح الظاهري للأشياء، أما في حالة التأويل فالمؤول في شيء آخر وراء هذا الظاهر وهو لا يكتفي بالمعنى السطحي المباشر..»(20).

هوامش البحث:

1 - يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر - دمشق / 1980، ص 14.

2 - د. عبدالعزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، ط1 / 1985 - ص 5.

3 - رولان بارث: درجة الصفر للكتابة: تر. محمد برادة، ص: 62 / 63 - دار الطليعة - بيروت / 1982.

4 - القاضي الجرجاني - الوساطة - ط - 3 - دار إحياء الكتب - القاهرة.

5 - عبدالقاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - تح. السيد رشيد رضا - دار المعرفة - لبنان / 1968.

6 - المرجع نفسه - ص 13.

7 - د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - دار العودة - بيروت / 1981 - ط / 3 - ص 6.

8 - Structure du langage poetique, p. 9-10, jeau cohen.

9 - المرجع نفسه، ص 201.

10 - المرجع نفسه، ص 202.

11 - s/z Roland barthes, p. 14.

12 - s/z Roland barthes, p. 13.

13 - د. عبدالملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ديوان م.. ح 1983، ص 50.

14 - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 75.

15 - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 74.

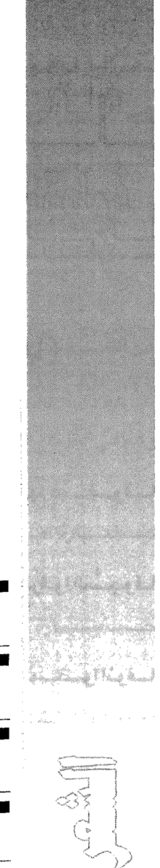
16 - نقلا عن أدونيس: صدمة الحداثة، ص 291.

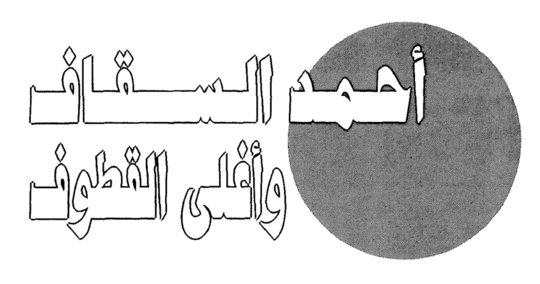
17 - المرجع نفسه، ص 291.

18 - المرجع نفسه، ص 291.

19 - مصطفى ناصف، نظرية المعنى، دار الأندلس، ص 134.

20 - المرجع نفسه، ص 165.





شعر

(عشرون شاعراً عباسياً)

• عبدالله زكريا الأنصاري

قطفتَ لنا من الثمرِ القُطوفا
وجئتَ بهم تقدمهم صفُوفا

بُناة الشعر من بلغوا الثريا
سموا بالشعر واخترقوا السُّجوفا

وطاروا فوقها وشدوا وغنوا
بشعرهم وقد شمخوا أنوفا

هم العدد الأقلُّ لحاسبيه
ولكن في النُّهى فاقوا الألوفا

تساموا بالقريضِ وأبدعوه
ولم تعرف لمثلهم صُنوفا

بيوت الشعر شادوها قصوراً
زهت معنىً وقد سطعت حروفا

وشبَّ أوارها الوجدان حتى

رأيت قلوبَنا وجفت وجوفا

تثير ذوي العقول بما حوته

بحكمتها وتُغري الفيلسوفا

صفا حلو الكلام لهم وهبت

بناتُ الشعر وانتفضت وقوفا

هو الشعر العظيم لنا حياة

وكم بالشعر قدمنا القطوفا

وكم في الشعر هام به محبٌ

وأصبح منشداً وبه شغوفا

حضارة أمة سمقت وطالت

ومدت في الحياة لها سقوفا

حضارة أمة رفعت لواءً

لها الإسلامَ والخُلُقَ الألوفا

دواوين من الشعر المصفَّى

حكت تاريخنا وحكت صروفا

تضيق بها المكاتب كلّ لونٍ

وتبصرها وقد ضاقت رفوفا

فَهَيِّئْ مزهراً واشدد رباباً

وسِخّن يومَ ذكرهم الدُّفوفا

شعر

في الغابة

شوقي بغدادي

الغابةُ تلهثُ
تتكلّمُ
ولها قلبٌ ويدانِ وفَمْ
الصمتُ بها لُغَةٌ ونَغَمْ
ومراوحُ خافقةٌ
ونَسَمْ
إنّي ملقى في الغابَةِ
لا إسمٌ لي
لا ميراثُ ألمْ
عمّقت جذوري
وانبسطتْ أغصاني
فوق ذرىً وقمَمْ
وشققتُ الصخر
وسِلْتُ على كفّ العطشان
بكلّ كَرَمْ
وَصَدَحْتُ
فكانت أغنيتي
ناقوسَ الفجر أفاقَ وهَمّ
أحدو للشمس
لقافلة ترقى جبلاً
لقطيع غَنَمْ
فإذا ما جاء الليلُ غرقتُ
وذبتُ، وضعتُ
فصرتُ ظُلَمْ
واسترخَتْ أفكارٌ
وصَفَتْ من كَدَرٍ
أو من لوثةِ هَمْ
الآنَ خُلقتُ
فليس على العينين أسى
أو ظِلٌّ نَدَمْ
ما وحدي كنتُ
ففي الأعماقِ
منازلُ آهلةٌ وأُمَمْ
وبناءُ الكونِ أعاوِدُهُ
لِتُحَبَّ مجاهلُهُ
وتُضَمّ..

هايكو صحاري الجنون

• عبداللطيف خطاب

-1-

نَبْتُ الشوكِ الواخزِ في القلبِ الفاجعْ
طول العمرِ،
مازال يُظَلِّلُ تربة قبري الوادعْ.

-2-

من حليبِ النوقِ، من جوفِ الوريدِ،
انْطَفَتْ أنفاسيَ السكرى،

على ذِكْرِ «المريدِ»،

- 3 -

هذي هي الصحراءُ، تَشْلَعُنا يا ديرة الخُلاَّنْ
هذي هي الأيام كالبرقِ
المميتِ، تقتلُ الإنسانَ في الإنسان.

- 4 -

نوحي حمام الدَّوْحِ أشجاناً على شيحِ البوادي
واهْدلي - سبحان ربيّ -
عبدكِ المقتولُ - وجداناً - إذا نادى المنادي.

- 5 -

هذي الحمائِمُ تشجيني، أمْ أنّها الريحُ؟
أم أنّها الصحراء سامتْني العذوبةَ،
وأنا المجمجمُ ياربي: تباريحٌ، تباريحُ

- 6 -

يا صحارى «الدوٌّ» انيّ لاهثٌ، صديانُ - أجتابُ السرابا،
وأنا اللائِبُ عن عَبْرَةِ ماءٍ.
أتقرّى الطلل الدارسَ، والبدو اليبابا.

- 7 -

اعْجِنِ الفخار سِجيلا على طفِّ الفراتِ،
قيْثرِ، الكنّار شجواً.
رَتِّلِ القرآنَ ترتيلاً فقد حانَ مماتي.

- 8 -

هذي المواجيدُ، عزفُ الريحِ؟ أم شجو التسابيحِ؟
تلهو بنا البيدُ - شجوانينَ - من عطشٍ،
هذي المواجيدُ، يرميها اليراعُ المرُّ، تشجيها تصاريحي.

- 9 -

على هَدْي الحنين المرِّ، تَنْذَبحُ القوافلْ،
تقتفي آثارَ، أسلافٍ ثُكالى،
من لهذي الناقة الثكلى، أيا: جمل المحاملْ.

- 10 -

في البيدِ أمشي، وفي الصِيهودِ ساورني الجنونْ.
أقتفي آثار رِمْسٍ دارسٍ،
في القبرِ أمشي، وفي الصِيهودِ شاهدةُ المنونْ.

- 11 -

شَدَهْتني الجمالُ الحزينةُ بالسنم المستريبِ،
بـ «صفيرها» الشائك المرِّ،
بالهياجِ الحرونِ - حنينُ النياقِ - المريبِ.

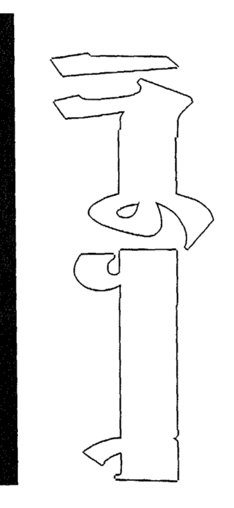
- 12 -

يلوبُ الصوفيُّ الكون صحارى حول الذاتِ،
ينْفَطِرُ هياماً،
تتأرجحُ جُبتُهُ، حلولاً ما بينِ الشوكِ، وما بينِ الرِّمسِ الآتي.

- 13 -

هذي هي الكأسُ سَكْرَى يا نخلة الخمَّارْ،
رُوَّادها المجنون والمجذوبُ والـ.....
هذي ثُمالُ الروحِ، والدارُ لا ديَّارْ.

* * *



شعر

• شعر: وفيق سليطين

إلى مُبهم الوعد فينا

إلى عرس ما يتأخّرُ فيه الطريقُ

انحدرنا معا في المغيبِ

ولم يكُ شالاً على كتفيكِ الشفقْ

ولم يكُ قوس السماءِ تنزّلَ

حين ابتدَرْنا من الصمت قاعاً

ومِلْنا عن الشارع اللغويِّ..

انعطفنا إلينا.

عَبَرْنا إلى جهةٍ في الغموض القريبِ

نطاولُ ما يتململُ تحتَ البساطِ

وتعلو بهِ الأرضُ..

تطلعُ تفّاحةً في أديم الفراغ البعيدِ

نصوّبُ أنفسنا نحوها.

عبرنا إلى وهدةٍ في الجناحِ

نُداورُ ما يتسرّبُ من رقصنا في الظلالِ

ونتّهمُ الدربَ..

نُلقي على بازغ العشبِ بالنظرةِ المستريبةِ

نحنُ، إذاً، في الطريقِ طريقٌ

لما سوف نمضي إليهِ

انحدْرَنا إلى شاهق الوعد فينا

انحدرنا بنا.. وعبرنا

معاً باتجاهين مختلفين نُناجرُ رغبتنا

ونسوقُ العصورَ التي سوف نعبرُ

نُبقي الهواءَ القديمَ..

وما يتكوّمُ قدَّامنا من لهاثٍ

شواردُ ما يتباعدُ حتى اشتباكِ الظنونِ

وموعدنا لم يزلْ يترقّبُ..

يُعلننا موعدا واشتهاءً

يُؤجّلنا كي نظلَّ الذي كائنهُ في بروق يدينا

وفي رَعَشات الخريف الذي لم يمرَّ..

وفي حجرِ سوف ينأى

ويزحمُ فيه الطبيعة..

حتى يرفَّ علينا.

هنا ثَمَرٌ يستبدُّ..

يقاومُ دورتَهُ.. واليقينَ

وشيخٌ سينهضُ من خلف عكّازهِ

في الغناءِ

فهل سيكونُ الخريف خريفاً؟

وهل سنكونُ ربيعين في شجوهِ

نتأخّرُ مغتبطين بآياتنا في اختلاطِ الفصولِ

بأشجار رغبتنا..

والحفيفِ الذي تتشابكُ فيه الأماسي؟!

وما ضاعَ أجملُ

ما يتفلّتُ من نظرتين

ومن كوكبين..

ارتطامهما فائضٌ في العناقيدِ

خلفَ المجرّةِ

قُدّام لعبة طفلٍ تنوءُ بدهشتهِ..

بالذهول الذي يرثُ الضوءُ منهُ.

وما ضاعَ أجملُ..

قُلنا لما غابَ في ملتقى الوردِ

في حفلةٍ من سفور العناصرِ

نحنُ انبلاجُكَ

نقصكَ فينا تمامٌ..

حَملْنَا بهِ الأرضَ نحوَ الذي فاضَ

من نهدَةِ المزهريةِ

من خَفَقانِ الستارةِ

لسنا نسمّي السرابَ سراباً

فماذا نرى حين تسقط إسوارة الشمسِ

في البحرِ؟

ماذا تُعيدُ علينا المرايا؟!

وماذا يخالجُ نجمٌ إذا ما عَثَرْنا بهِ

واختفى بيننا..

في الطريق الذي يتمدّدُ فينا..؟

ومن أوّلِ الوهمِ..

من أولِ الكلماتِ

لنا أوّلٌ في الوصولْ

أوّلٌ في الحلولْ

وفي الموتِ

في صحوةِ الظلِّ عندَ الجدارِ الأخيرْ

كلٌّ ما ينتهي..

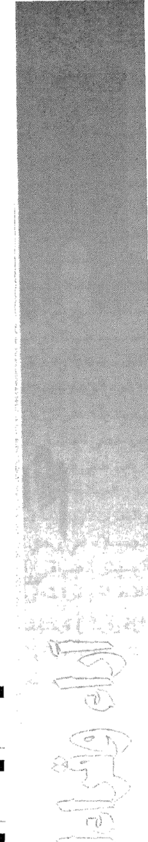
كلٌّ ما ننتهي..

أوّلٌ..

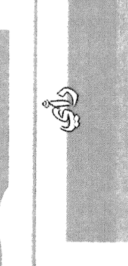
أوّلٌ..

بانتظار الذي سوف نأتيهِ

من وقتنا.







الحجر وأعياد الدم

● بقلم: خالد عبد العزيز السعد

قليلا من الوقت وقليلا من المساحة، وقليلا من الضوء ثم تكتمل الصورة لوطن زهرة العطاء والدم وشجر الزيتون.. وقرى لا تنام عصافيرها، وحجر فلسطين لم يفكر يوما وهو يطير في فضاء حيفا والقدس ورام الله وغزة أن ينتقم لهزائم العرب، وينتصر على الذئب التلمودي فيعيد إلى الخارطة المثلومة في الشرق العربي خطوطها التي تطير كلما هبت عواصف الوعد التوراتي!!

لم تفكر الانتفاضة وهي تعلن طوفانها في غابة السلاح الصهيونية أن تجترح المعجزة وتلوي ذراع الحرب الحديثة، وقوانينها، وتثبت بطلان حقائق العصر، وتضع التاج من جديد على رأس حرب العصابات والمنظرين التاريخيين لها، ثم تطرد جيش الحرب الإسرائيلي عن تخوم فلسطين، وتعود إلينا بالفاكهة الفلسطينية التي كدنا ننسى طعمها من نصف قرن.

الحجر الفلسطيني أرسل لنا وللعالم رسالة فقط تقول إن عرب فلسطين اختنقوا بالاحتلال إلى درجة اليأس، وأن هؤلاء العرب قرروا أن يخرجوا إلى الشارع العام كي

يستشهدوا على طريقتهم، كيفما كان شكل الموت، ومهما ضاقت بهم القبور في زمن ذئب آل صهيون.. ذئب الذئاب المتعطش للدم الفلسطيني ليغسل نابه وفي زمن من النظام العالمي الجديد، فالعلاقات لا يمكن تفسيرها إلا في صالح إسرائيل، وصار الضعف العربي غاية غير مقصودة لا يستفيد منها إلا ذلك الذئب التوراتي «بنيامين نتنياهو» صيحاته وعواؤه في الأرض الفلسطينية وقهقهته تروي ظمأه الآثم والوهم الذي أصبح واقعا، وكان وصديقه «هرتزل» يبحثان عن أرض من حمى انتشار اللاسامية، عن أي أرض حتى في أمريكا اللاتينية، وجاء دور الجلاد الطاغية من غزو الكويت والحرب الإيرانية دم من بعد دم، ويد الجلاد في وحل السواد أدخلت الجيش العراقي المجيد في نجيع المقصلة وفرّقته وقسّمته فكسرت ظهر الأمة العربية وأطلقنا الصدى في بحر الدم والتشرذم، وتمزقت الآمال والأحلام العربية وصار الوقت والإنسان العربي مشروخين، والشارع انساح كليل الغربة، ثم تأتي الطعنة الأمرّ الأمرّ في متاهات «أوسلو» و«مدريد» و«واي ريفر» والكارثة أننا قرأنا الرسالة لا كما شاءت الانتفاضة ولكن كما شاءت إسرائيل والنظام العالمي الجديد جدا، ونكوم فينا عمرنا الساهي، وصار داخلنا قبرا، وأوجهنا مماسح للنعل، ونصلي على فخذ الحياة، وصرنا بلا نبض، ولا لغة ولا يد تدق أعناق أطفال وشباب لنا سقطوا برصاص الصهاينة، والأمواج الفلسطينية الهادرة في المنافي رذاذا باردا، تحمله السحب في سماوات الدنيا كلها ثم يصب في ينابيع إسرائيل.

وصرنا نقرأ الرسالة رسالة الانتفاضة كتعويض عن هزائمنا وضعفنا وتخاذلنا الذي يسكن أعصابنا.. ثم قرأناها كشريط درامي مصوّر في دفتر الموت الجماعي البطيء.. فهل كان يخطر على بال كل المدن المنخورة من الخليج إلى الأطلسي أن تطارد الشرطة الفلسطينية الأطفال والشباب والصبايا وتأسرهم وتسلمهم للعدو التلمودي.. هل كان يخطر على بال بيوت الدخان والرماد أن يكون العراق العظيم وجيشه الذي ترتعش له فرائص العدو يغدو العراق وجيشه مكبلا وأسيرا ومحاصرا للنظام الدولي الجديد بسبب طاغية أرعن وعصابته الذين أدخلوا العراق في نفق ودهاليز لا آخر لها ولا بصيص ضوء فيها تثوي في روح العتمة تنتظر خبر «أوسلو» وما حققه ذلك الذي يغرغر بالكلام، فلا سلام ولا أرض الإسلام. «نتنياهو» و«يهود باراك» ومرواغاتهما، فالأمن مقابل ابتلاع أراض جديدة واستيطان في عمق الفاجعة والمهزلة مريعة وتحت حراسة الجنود الإسرائيليين، والعجوز الخائر الأعصاب «عرفات» لا يملك من أيامه غير التباهي والتباكي، والهذيان المرير، واللوحة الفاحشة بالتسليم عن الحق الفلسطيني قطعة قطعة «حتى يكاد المشهد أن يكون ستربتيز» يا أيها

العجوز المنخور*.. أين تذهب بمليون سنة التي تعود إلى العرق الأحمر من العصر الجليدي في فلسطين وقد أشارت إليه أثريات غور الأردن جنوب غربي مصب نهر اليرموك في وادي الشقمة.

وكل ما هو مسروق في المتحف البريطاني (التاريخي) في لندن وأن أعظم اكتشاف في التاريخ هو الزراعة وتأسيس المدن.. أين ذهب «نتنياهو» بحضارات النحاس والفخار والبرونز والحديد ما بين (5000 - 3000) سنة قبل الميلاد واختراع الحرف على يد ما بين النهرين (المسمارية) وعلى يد سكان مصر الهيروغليفية، وسكان فلسطين الكنعانيين*.. نمتدح الانتفاضة، ونستعير كل مفردات الحماسة في تاريخنا الأدبي ونحن نكتب عن حجر أعزل يتحدى القنبلة النووية الإسرائيلية، وحين نفرغ من الكتابة نريح ضمائرنا ونتقيأ عليها وننام كأننا لم نسمع نداء الحجر الفلسطيني جيدا وأكلتنا قطريتنا الخرساء لا أحد يريد أن يقرع الباب المسمر بأن العرب إذا ضاعت فلسطين أو فرض السلام الإسرائيلي فسنكون نحن عرب التيه يأكلنا الذئب الإسرائيلي ثورا وراء ثور، «أُكلت يوم أكل الثور الأبيض».

أيها السادة العرب يستأذنكم الحجر الفلسطيني أن تقاطعوا أخباره أن تلوذوا بمواهب هرتزل كصحافي متخصص بالمقالات الأسطورية والردود عليها تشهد، وقد قرأها في كتاب «يهود كولون»، وكتاب «يوجين دورنغ»، وقد اعترف هرتزل بأن السلوك الدنيوي للعديد من اليهود إنما هو نتيجة الضغط الصادر عن المجتمع المسيحي ليس أكثر، ولكن «نتنياهو» هل تجاوز ذلك المقطع الأهم في تاريخ الحركة الصهيونية فأنكر أصلا وجود شعب فلسطيني فإذا ما أشير إلى هذا البحر من السكان أجاب: اليهود هم شعب فلسطين أما هؤلاء فهم من العرب وليس هنا مكان الاستطراد، «لأن أسطورة أرض الميعاد لم يكن «هرتزل» يهتم بها إلا بقدر ما تخدم المثل القومي على أنها مناورات بارعة وطاقاتها القوية والقضية الجوهرية بالنسبة له كان في إنشاء دولة يهودية أيا كان موقعها».

من هنا نرى شيئين في هدية وايزمان جذبا كلا من لويد جورج وبلفور:

- الحفاظ على عرق الذهب من اليهود في بريطانيا»

- تجفيف مستنقع الوحل بإبعاد العدو الأكبر منهم إلى فلسطين!

وبين هذه الفرجة المرة يأتي إلى حكم العراق طاغية وعصابة لا تدري وجهتها ولا مراهناتها فتغزو الكويت وتحدث الشرخ في شهيق من الظلام والدم، وكسر ظهر أمة كانت على أهبة أن تتماسك ويلحقها مخرف مثل كومة ركام.. عجوز النحس وجه الغراب ما لك وللأمن الإسرائيلي، أليسوا مدججين بالسلاح ما قطعة الأرض التي تريد ضمها إلى غزة وأريحا يكفينا يا غراب البين نزف وطني وشظايا.

*** كتاب اغتيال التاريخ لحمدان حمدان**

*** نفس المصدر**



كاظمة وأخواتها

• جمال مشاعل

قد يطول الصمت.. ولكن يأتي الكلام بعده حلوا وعذبا، قد يطول الصمت وبعده يأتي الكلام نابعا عن تفكير عميق يشد الآخرين، يؤثر فيهم، وهذا واقع «كاظمة وأخواتها».. جديد فاضل خلف الذي جاء بعد طول صمت.. فلنزر كاظمة ونعرج إلى أخواتها، وقبل ذلك لنتعرف إلى المنابع التي يستقي منها الشاعر.. ومتى تفيض المشاعر فينسكب الشعر رقراقا عذبا..؟

لكي يكون المرء شاعرا، لا بد له من ينابيع ينهل منها، ولا بد مما يحرك مشاعره فتتحرك البحيرة الراكدة بداخله، ولئن حدثنا فاضل خلف عما أثار شيطان شعره أثناء تقديمه لديوانه، إلا أن تلك الإثارة حركت عاطفة الشباب ففاضت قريحته لتزرع الورود على الورق وكانت النتيجة «باقة ورد».

ولو تساءلنا عما أثار الشاعر فصاغ كاظمة وأخواتها، وقرأنا بعض القصائد، أو القصائد كلها.. هل نصل إلى ما نرمي إليه؟

إذا شبهنا ما يحرك مشاعر الشاعر من أحداث أو مؤثرات أخرى توقظ شيطان الشعر لديه بالنور، قد نصل إلى شيء ما.

إن الأشياء أيا كانت تتلون بحسب النور الذي يسقط عليها، فإن كان أزرق ظهرت زرقاء وإن كان أحمر فلن تبدو إلا حمراء.. هذا مع أننا نعلم علم اليقين أن النور قد يغير لون الأشياء ولكن لا يغير حقيقتها.

في بداية ديوانه «كاظمة.. وأخواتها».. كان الشاعر فاضل خلف كويتيا أصيلا وفيا فهو يعشق كل شيء في بلاده، ولعل مطلع ديوانه يدل على وفائه للذين قدما الكثير من أجل رفعة وبناء الوطن.. إنهما سمو الأمير وولي العهد وهو محق في ذلك لأن الإنسان يكبر بمسؤولياته وحبه لأبناء قومه، وفي هذا يخاطب الشاعر أمير البلاد:

وفي كل شبر من عطائك روضة
وفي كل ركن من نداك مآثر

حبيب الحمى والتهنئات تدفقت
من القلب والوجدان فهي عواطر
إليك إلى أرض الكويت وشعبها
إلى العرب والإسلام والعهد ناضر

وبعدما يفتخر الشاعر بسادة قومه ورعاة وطنه، ييمم وجهه شطر كاظمة ليعيد إلى الذاكرة أمجاد الوقائع التي خطت بماء الذهب على صفحات تاريخ الكويت.

ويخرج شاعرنا من النطاق الضيق إلى ما هو أرحب.. فهو من دولة الكويت التي تعد إحدى دول الخليج العربي.. فهل ينسى ذلك الخليج؟

بالتأكيد لا.. لذا يتوقف على شطآن الخليج ويترنم متباهيا ومفتخرا بالخليج الذي لم يبخل على أبنائه، ولم يعرفوا عنه إلا الجود والكرم:

والبحر كان الرزق والمبتغى
رغم المعاناة وأمر مريج
وسوف يبقى مصدرا للندى
والمجد والخير وحب وشيج

بعدئذ يصول ويجول شاعرنا في الفضاء الرحب فهو عربي الهوى.. عربي اليد واللسان.. ينطلق شاعرنا ليسطر أبدع الشعر في حب مصر وحب الديار المقدسة في السعودية ويعاهد تونس على دوام الحب وصدق الود وهذا ما أكده في قصيدته «باق على عهدك يا تونس».

إذ يقول:

باقٍ على عهدك يا تونس
وإن نأت داري وشط المزار
وحبك الشادي هو المؤنس
إن لجّ دهري في أذى وازورار

ولا ينسى سورية وثاني مدنها «حلب الشهباء» حينما يتوجه بقصيدته الرائعة إلى واحد من أدباء وشعراء الرعيل الأول، إلى عبدالله يوركي حلاق صاحب مجلة الضاد ومؤلف كتاب «حلبيات»، وفي قصيدته هذه يظهر الأخوة التي تربط بين الناس رغم اختلاف مذاهبهم.. فكلهم أبناء آدم وحواء.

ربى حلب الشهباء كانت غرامه
فوثّق ذيّاك الغرام بميثاق
أديب مسيحي يجل محمدا
فأطراه في صدق وحب وإشراق
وما المصطفى إلا أخ لابن مريم
رسولان صدّيقان من خالق باق

والأديب الشاعر «فاضل خلف» يأبى إلا أن يؤدي ما عليه من حقوق إلى أصحابها، فالشاعر عليه أن ينير الطريق لتسير عليه الأجيال وهذا حينما يمجد فاضل خلف أولئك الذين عرفوا بحبهم لبلادهم فسخروا أقلامهم لخدمتها، وأبرزهم طاهر الطناحي ومفدي زكريا والشاعر عبدالله العتيبي والشاعر سعيد العيسى وفي مديح المناضل جمال الدين الأفغاني يقول:

لم يخش في الدنيا سوى ربه
فسار كالإعصار في دربه
يزلزل البغي وأركانه
في شرق مسراه وفي غربه
السجن والتشريد ما بدلا
إيمانه العامر في قلبه

ولا تقتصر قصائد الديوان على ذلك، بل طرق مواضيع أخرى في حياتنا، ماضيها وحاضرها.

فالمنابع التي نهل منها أديبنا ليست إلا الوطن والناس الطيبين الذين خدموا أوطانهم، والذي حرك مشاعر

أديبنا هو الحب الكبير الذي يكنه لوطنه، ولأولئك الأعلام الذين يحبهم الصادقون على امتداد عالمنا، وحب شاعرنا ليس لبلده الكويت فحسب، بل هو للبلاد العربية كلها.

× × ×

ولو دققنا في «كاظمة وأخواتها».. ماذا نجد؟

إن شعر فاضل خلف ليس إلا تعبيرا عن المصالحة والموافقة مع الحياة، فالإنسان وأيا كان حين يصف الزهور هل يستطيع أن يذمها؟.. أظن الجواب سيكون بالنفي، وكذلك شاعرنا حين اختار مواضيعه من سجل الحياة لم يختر إلا كل ما هو جميل، وراح يصف ويؤكد الحقائق مستغلا لغته الرائعة ومستثمرا مقدراته الشعرية التي عرفها بها. وبذا يصالح ولا يخالف، يراضي الحياة والناس ولا يغضبهم.. وهذا أمر طبيعي لمن عرف هذا الشاعر.. فهو رومانسي بطبيعته، ولعل «كرشو» - الرجل الإنجليزي الذي تحدث عنه الشاعر في مقدمته - هو الذي أحس بذلك فعرف كيف يفجر البركان الشعري الذي يغلي ويغلي داخل صدر شاعرنا.

إن سيف الشعر الذي ينتضيه هذا الرجل، لو سلطه على أعتى الرقاب تهيبت منه وقد تنحني، ولكن من يمتلك رقة عواطف فاضل خلف وشفافيته لن يكون إلا كما هو حاله الآن.. لن يحمل السيف ليهدد أو يقطع، بل يحمله ليدافع به عن حماه، ومن ثم يغمده ليشرع في بناء وطنه.. في بناء إنسان وطنه وقصيدته «يا شباب الكويت» خير دليل:

يا شباب الكويت كونوا بحق ... رسل الحب للكويت الحسينة

واستغلوا الشباب فهو معين ... لجميع المكاسب الميمونة

فهو أحلى مراحل العمر حتى ... لو سقينا أحزانه وشجونه

كنت أتساءل؛ أين غزل فاضل خلف؟.. هل شعره جاد في الأوقات كلها.. أليس للحب مكانة لديه.. وهذا مستحيل؟!

وجاء الجواب في مقدمة «كاظمة.. وأخواتها».. فشاعرنا خبأ لنا «باقة من الورد» لعطر محبيه ويسحرهم بعبقها، ولكن ترك ذلك لوقت آخر.. وكم نحن مشتاقون إلى ذلك العبير.. وتبقى كاظمة وأخواتها تعبيرا حقيقيا عن الجانب الجاد في شعر فاضل خلف..

وإن كانت لدينا كلمة أخيرة حول هذا الديوان الجديد فهي إن معظم قصائد «كاظمة.. وأخواتها» إن لم نقل كلها، تستحق أن تتوزع على مناهج الطلاب في مختلف مراحل دراستهم، لتكون حكما وفوائد ترقى بهم على سلم الإنسانية وعشق الأوطان.



أسطورة تاريخية ومأساة للبطولة الإنسانية

ترجمة وإعداد:
د. وانيس باندك

في ربيع 1185 جرت معركة دموية بين الأمير النوفغوردي الشمالي ايغوروف وقبيلة البولوفتسي ذات المنشأ التركي على ضفاف نهر كاياله، التي خلدت في الإبداع العظيم للأدب الروسي القديم «كلمة عن كتيبة ايغوروف» وحول هذا الموضوع تم تأليف واحدة من أسطع الأوبريتات الروسية الوطنية «الأمير ايغوروف» تأليف بورودوين أ. ب. والتي تعتبر إحدى الأعمال المعروضة دائما في العديد من المسارات الموسيقية. أما المسارح الدرامية، وحتى مدة معينة فإنها تعنى بـ«الكلمة». وأول تجربة في هذا الاتجاه كانت «لمسرح ريف موسكو» للصغار، وتحديدا في شهر أيار 1970، ومنذ ذلك الوقت والمسرحية تعرض في العديد من مدن البلاد، في كراسنودار وياروسلافل واورينبورغ وتامبوف وفولفوغراد.

والمسرحية تتجدد باستمرار وتبقى جاهزة للعرض كواحدة من العروض الإبداعية التي تجسد الأسطورة التاريخية كفن مسرحي متعدد المعاني (وفي هذا المجال تتجسد «الطيور المبكرة» لـ(جنكيز ايتماتوف) والمبنية على أساس

الأساطير التاريخية لشعوب أمريكا اللاتينية، وحتى «الوردة الحمراء» لـ اكساكوف س. ت. فقد نفذت دراميا أو شعريا، وكانت أقرب إلى الأسطورة منها إلى القصة).

ولا تعتبر «كلمة عن كتيبة ايغوروف»، في أي حال من الأحوال، تكيفا دراميا لأوبرا بورودين المشهورة، والأكثر من ذلك، إنها لا تتطابق معها، لا من حيث التناغم ولا من حيث المحتوى. وانطلاقا من أن المسرحية في مركز الرواية وهي تجسد واحدة من الأحداث المأساوية في التاريخ الروسي، وهي الدخول غير الموفق للأمير النوفغوردي الشمالي ضد البولوفتسي. حيث تخلق على أساسها فصلا طقسيا تتخلله التناغمات الحذرة، التي تكشف الخطر الأساسي لعصره.

تسير أحداث المسرحية بشكل بطيء، إلا أن هذا البطء يحوي توترا داخليا أكثر من التروي والتأمل. فالبكاء الشاعري على الشهداء والصلوات الحزينة هي العلامات الفنية الرئيسية لهذا المشهد الصارم والمتعالي والمتناسق. وتتناغم الذكريات المقدمة من قبل مؤلفي المسرحية، بكل دقة وتعاقب، أملت على عملية الإخراج صورة إيقاعية مميزة للأحداث وتمركزها الطقسي. وقد ساعد على هذا الإحساس اللوحة المسرحية لـ تاراسوف أ. الذي استطاع في رؤياه للأسطورة التاريخية والتي تميل إليها «الكلمة»، الوصول إلى تركيز ليس أقل تجسيدا: التوازن الكبير، المنفذ باتقان. وخلق شكلا متكاملا أشبه بالفراغ الجنائزي وتوازن قوى احتفالي، لكنه لا يخلو، مع ذلك من بعض الإمكانيات الحركية (الديناميكية)، التي تحولت بسهولة فاتحة ساحة اللعب في العمق، أو على العكس، مغلقة حتى خط صدر المسرح. هذا الوسط الفاعل، وفي ذات الوقت، البسيط والواسع ساعد، بطريقته الخاصة، على الفهم العميق للروابط النصية المعقدة.

أما الغناء الكورالي لمجموعة المحاربين المتراصة «متطوعي كتيبة ايغوروف» الواقفين على الصفين بإتقان موزون، كانت تصدح بشكل احتفالي واضح. وبنفس القدر من التأثر والانفعالية سارت النائحات مادة أيديها فوق المدينة الروسية القديمة، واقفة في وسط المسرح مرفرفة فوقه وحافظة له.

والعنصر الثالث في المسرحية تجسد في الرقصات العنيفة، من حيث المزاجية، والأقاويل المضحكة التي تعكس الموضوع في وعي المتعاطفين، بل المتنبئين بالقضاء التاريخي المحتوم لمسيرة ايغوروف.

وضمن هذه المواضيع الفعالة المصممة تطورت البواعث الغرامية الشاعرية بشكل مرن ومتناسق (ايغور، وياروسلافنا، فلاديمير ايغوريفيتش، وكونتشاكوفنا). وإذا كان خط ياروسلافنا لا يخلو، قبل كل شيء، من البناء الملحمي (بكاؤها الشهير الممزوج في كورال الأصوات النسائية، هو واحد من أكثر اللحظات

المعبرة في المسرحية)، فإن موضوع فلاديمير ايغوريفيتش، وكونتشاكوفنا كموضوع ذاتي مأساوي: زواجهما في معسكر البولوفتسي وهو في الحقيقة «عرس دموي». وهذا الاحتفال المعتم اللانهائي يحيط نفسه بدائرة من أحزان مسيرة ايغوروف.

أما الغنى المجازي فكان يشكل الصفة الأساسية للعمل ومبدأ البناء الإخراجي.

وبهدف تطوير المحتوى الفكري للملحمة، جسد المسرح «الكلمة» على شكل قصيدة مأساوية للبطولة الإنسانية، وتتجلى قيمتها في أن الشعب نفسه يدرك أهمية الاتحاد في وجه العدو.

هذه الفكرة المعروفة، والمألوفة منذ القدم، وكأنها تولد من جديد في وعي المشاهدين، وتثبت عبر نظام برهنة جديد بالنسبة للعديد منهم، لأن هذا النظام ذاته كثيرا ما يكون غير عادي، وهو ضعيف الارتباط مع التصورات عن «الكلمة» التي توجد في ذاكرتنا من خلال أوبرا «بورودين» كلمة عن كتيبة ايغوروف «تشبه في ذاكرتنا التاريخية تلك النتاجات العبقرية الإبداعية الروسية، حيث وعت الأمة ولأول مرة ضرورة الوحدة التاريخية والأدبية والاجتماعية الخاصة. إن «الكلمة» عظيمة بالنسبة لنا أيضا، لأنها من خلال المأساة شرب الشعب الخائر وبطله كأس الأحزان، وهي التي قادت القارئ والمشاهد إلى السعادة المؤلمة للتكاتف الإنساني.

إن الإخراج الجديد للمسرحية كان أكثر وضوحا في تلك المشاهد واللوحات الوطنية التي تعكس وبشكل واضح المواجهة الغاضبة والعنيدة للوعي الشعبي ضد الاستعباد. والبكاء الكورالي ومراسم العبادة والحركة المتصلة للمحاربين والتصوير الفني للوقائع المهيبة، كل هذا كان معبرا ومؤثرا بشكل انفعالي عميق.

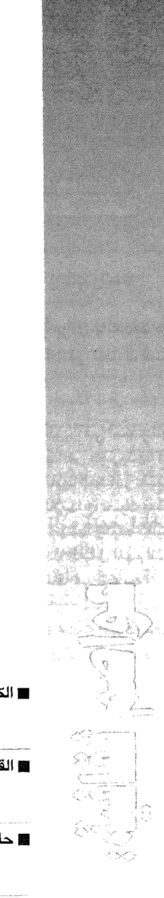
وفي عمل الممثلين ظهرت شخصية ايغور (كورنيتسوف ف.) الكثير من الأمور الممتعة والتي كانت أكثرها تناقضا وتعقيدا ودراماتيكية.

وفي شخصية ياروسلافنا (ايغوروف ف.)، كانت هناك رقة أكثر ومرونة أكبر وشاعرية لامتناهية. إن الروح الخطابية للمشهد يتمسك بها بعناية جميع الممثلين وتشكل الأساس لمحتواه الفني.

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تعتبر من المسرحيات القديمة إلا أن القوة التربوية فيها لم تضعف مع مرور السنين، بل على العكس، نمت وكبرت.

هناك في تاريخ الفن المسرحي أمثلة حول عدد من المسرحيات التي أخرجت لمدة طويلة من السنين، ولكنها بعد زمن محدد فقدت قوتها وزال اهتمام المشاهدين بها.

أما «كلمة عن كتيبة ايغوروف» في مسرح ريف موسكو فهي مختلفة تماما لأنها تعرض باستمرار وشكلت ظاهرة نادرة وجميلة للعديد من المسارح الأخرى.



■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

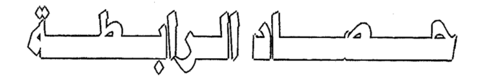
■ القاهرة

محمد الحمامصي

■ حلب

د. بسام حسين

الكويت



إعداد: زينب رشيد

حفل البرنامج الثقافي لرابطة الأدباء خلال شهر أبريل بالعديد من الأمسيات الشعرية والندوات والمحاضرات الفكرية التي شارك فيها عدد كبير من أدباء ومثقفي الكويت والدول العربية.

الياس لحود وحسين نصر الله:

ألقى الشاعران اللبنانيان الياس لحود وحسين نصر الله عدداً من قصائدهما التي لاقت استحسان الحضور. ثم دار حوار بين الشاعرين والجمهور حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر. وبدا حسين نصر الله منحازاً كليا لقصيدة النثر، حيث اكتفى بإلقاء عدد منها تمثل تجربته الشعرية في هذه المرحلة. أما الياس لحود فقد قدم نماذج مختلفة منها الكلاسيكي ومنها الحديث، ومنها يمزج بين الفصحى والعامية، وقد أسر الجمهور بإلقائه الحار والمميز.

وقد قدم الشاعرين الأستاذ يعقوب عبدالعزيز الرشيد بكلمة وافية عرفت بهما وبنتاجهما وتجربتهما في الحقل الثقافي والصحافي.

عواطف الزين و «وجوه للإبداع»:

قدمت الأديبة فاطمة يوسف العلي الكاتبة عواطف الزين في أمسيتها التي تحدثت فيها عن تجربتها في إعداد وتأليف كتابها الصادر حديثا بعنوان «وجوه للإبداع» حيث بينت المصاعب التي واجهتها وكيف تغلبت عليها لإنجاز هذا العمل المهم الذي يعرف برموز الثقافة في الكويت.

علي الشرقاوي وحصة البوعينين:

ضمن فعاليات أسبوع البحرين الثقافي أحيا الشاعر علي الشرقاوي والشاعرة حصة البوعينين أمسية شعرية في مقر الرابطة، ألقيا خلالها عدداً من قصائدهما باللهجة العامية. وتناولا من خلالها عدداً من الهموم الاجتماعية، وقد كان من المنتظر أن يسمع الجمهور بعض القصائد «الفصيحة» لكن الشاعرين اكتفيا بهذا اللون الخاص الذي يبدو أنه ينتعش أحياناً في ظل انحسار التجارب الجديدة والعزوف عن الشعر الحديث.

ملتقى المبدعين الجدد:

عقدت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء لقاء موسعاً مع عدد كبير من المبدعين الجدد الذين فتحت لهم أبواب الرعاية والإشراف لتطوير تجاربهم الشعرية والقصصية وقد حضر اللقاء عدد من أدباء الرابطة منهم: الدكتور خليفة الوقيان، وليلى العثمان، والدكتور سليمان الشطي، وسليمان الخليفي، ويعقوب عبدالعزيز الرشيد، وجنة القريني، وفاطمة يوسف العلي، وفاطمة العبدالله، وسليمان الخرافي، ووليد المسلم، وحمد الحمد.

وقد رحب الأدباء بالمبدعين الجدد، وأعربوا عن سعادتهم بتجاربهم، ثم استمعوا إلى بعض نتاجاتهم الشعرية التي تبشر بمستقبل واعد.

خليل حيدر و «الثقافة العربية والسياسة»

ألقى الكاتب خليل حيدر محاضرة فكرية حول (الثقافة العربية والسياسة) تحدث فيها عن الاتجاهات السياسية المعاصرة «القومية» و «الليبرالية» و «الإسلامية» و «اليسارية» ثم توقف عند أوجه القصور في برامجها وآليات تفكيرها داعياً إلى رؤية جديدة للعمل السياسي الذي يخدم اتجاهات التنمية البشرية والاقتصادية والفكرية.

وقد قدمته إلى الجمهور الكاتبة فاطمة يوسف العلي بكلمة عرفت به وبجهوده الفكرية وكتاباته الصحفية من خلال زاويته الأسبوعية المعروفة في جريدة «الوطن» الكويتية.

أمسية احتفالية بالشاعر محمود الأيوبي:

أقامت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أمسية شعرية في رابطة الأدباء تكريما للشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي وإحياء لذكراه. وقد شارك فيها عدد كبير من الشعراء والإعلاميين ورجال الأدب من الكويت والدول العربية.

وسوف تتوالى نشاطات الرابطة خلال الشهر الحالي والمقبل حيث يلقي الدكتور خلدون النقيب محاضرة حول «العولمة.. أبعاد ثقافية سياسية»، ويلقى الأستاذ صالح العاقل محاضرة حول «الصحافة الكويتية والثقافية»، كما يلقي الدكتور صباح السويفان محاضرة «الأدب المقارن.. رؤية علمية»، ويقدم الدكتور نبيل الفيلكاوي محاضرة حول «الوسائل الإعلامية الحديثة والثقافة - استخدامات تقنية» وتتوقف الدكتورة زهرة حسين عند تجربة الفنان التشكيلي والنحات «سامي محمد»، ويكون حفل الختام للموسم الثقافي بمهرجان شعري يشارك فيه نخبة من الرواد والشباب.

لقاءات:

التقى عدد من أعضاء الرابطة بالكاتب والمفكر السوري الدكتور حافظ الجمالي خلال زيارته الودية إلى مقر الرابطة حيث دار حوار ودي أثنى من خلال الدكتور الجمالي على دور الكويت الفاعل في الثقافة العربية، وما تقدمه من مطبوعات ثقافية وعلمية رصينة.

القاهرة

محمد الحمامصي

القاهرة تحتفي بـ د. عبدالقادر القط.. شاعرا والإسكندرية تقيم معرضا لـ د. أحمد نوار

يمثل د. عبدالقادر القط واحدا من أبرز النقاد العرب والمصريين الذين تدين لهم الحركة النقدية وكذلك الإبداعية العربية بالكثير من الفضل، فقد شارك في مسيرتها بما يزيد على خمسين عاما من الكتابة والحضور الفاعل، وهذه الندوة التي أقيمت على مدار يومين في المجلس الأعلى للثقافة، وشارك فيها رفاق د. القط وتلاميذه أكدت على أصالة الدور الذي لعبته كتاباته النقدية التي شملت الشعر العربي كله قديمه وحديثه، ومشاركاته الثقافية العامة والخاصة التي امتدت من الجامعة إلى الساحة الثقافية والكتابة في الصحف والمجلات ورئاسة تحرير مجلة إبداع، واحتضانه للأصوات الإبداعية الشعرية خاصة.. وقد تناولت الدراسات التي نوقشت في أربع جلسات الجوانب المختلفة التي توزعت اهتمامات د. القط عليها وعلى رأسها الشعر والنقد والفكر الاجتماعي والسياسي.

واللافت للنظر في هذا المؤتمر أن جل دراساته تناولت جانبا قلما تناولته الدراسات عند عبدالقادر القط ألا وهو كونه شاعرا، حيث بدأ د. القط حياته الأدبية شاعرا، فقد نظم قبل سفره في بعثة إلى إنجلترا لدراسة الدكتوراه ديوانا خصبا من الشعر الوجداني، كما وصفه د. إبراهيم عبدالرحمن في دراسته (عبدالقادر القط شاعرا)، وأضاف: ولكنه أبقاه مخطوطا حتى عاد من بعثته عام 1950 فقام بنشره دون أن يحذف منه شيئا، مؤكدا أن ما فيه من شعر وجداني يشخص مواقفه العاطفية والإنسانية في فترة بعينها هي فترة الشباب.

ويوضح د. إبراهيم أهمية هذا الديوان (ذكريات الشباب) فيقول: ومن المؤسف أن هذا الديوان على الرغم من أهمية قصائده من الناحيتين الفنية والموضوعية لم يظفر بدراسة نقدية واعية فقد استطاع مؤلفه أن يتطور في حدود الإطار الشعري والموروث بلغة الشعر ومعانيه وأوزانه وموسيقاه تطورا واسعا، بحيث يصبح قادرا على تسجيل واقع أمته في هذه

الفترة الحرجة من تاريخها، فترة الحرب العالمية الثانية، في نغم عذب فيه كل مقومات الشعر الجديد، موضوعا وفنا. فمن ناحية الموضوعية، في الديوان قصائد مثل لن أنام، وعرافة، وانطلاق، ومثل.. يمكن إذا درست درسا موضوعيا جيدا أن تكشف عما كان يشعر به ملايين الشباب العربي في هذه الفترة المضطربة من قلق، وخوف، وشك في كل ما كان يحيط بهم من مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية. ومن الناحية الفنية نجح الشاعر في أن يخلص أشعاره من (الطرطشات العاطفية) التي تزحم قصائد الشعر الحديث وأن يقترب بفنه من الواقع الذي راح يصوره في (رومانسية جديدة) تدل على أن الشاعر الجيد يستطيع أن يرقى بالتجربة الشعرية بصرف النظر عن الإطار الفني الذي يصوغ فيه قصائده.

ولا تتسع هذه المناسبة لدراسة قصائد هذا الديوان دراسة مستوعبة، ولكن نجتزئ أبياتا من بعض قصائده تكشف عن طبيعة هذا النغم الفني. ففي قصيدته عرافة ما يدل إلى مدى نجاح الشاعر في دعوته إلى الواقعية بقدر غير قليل من العاطفية وهو ما أسميناه (الرومانسية الجديدة) وتدور هذه القصيدة حول هذا التطلع المتجدد الذي يشغل الإنسان منذ وجد إلى معرفة ما يخبئه له القدر في مستقبل إيامه وهو تطلع يتخذ طرقا شتى لعل أكثرها شيوعا في البيئات العربية المعاصرة (قراءة الفنجان)، والمهم في القصيدة هذه النظرة الفلسفية التي تؤكد الإيجابية التي تحكم الصلة بين أحداث الماضي والحاضر والمستقبل، وتراها جميعا من صنع الإنسان، فيقول مخاطبا: تلك الفتاة التي أسلمت عواطفها لتلك الأشكال المختلفة التي تظهر في زوايا الفنجان:

ألقي الظنون إلى اليقين يجذ من أسبابها،
هذي الحياة لنا، ونحن اليوم من أربابها،
نخشى الغيوب؟ وما الغيوب؟ والظلام حجابها،
هي ضلة الأوهام في بيداء من أوصابها،
أيامنا غدر يفيض الغيب من تكسابها،
عذبا إذا طابت وطاب الماء من أكوابها،
ويمر مشربه إذا لقي قذى من صابها،
نمضي إذا ضاءت، ونخبط إن دجت في غابها

ويتوقف د. إبراهيم عوض مع مقدمة ديوان (ذكريات الشباب) للدكتور القط فيقول: في هذه المقدمة التي تستغرق من الصفحات ثلاثا وثلاثين نرى أسلوبا يجمع بين القوة والبساطة والتدفق ومتانة العبارة.. وأحكاما تقوم على التروي والاعتدال والإنصاف مع الخصم بعرض رأيه وحجته بمنتهى الوضوح أولا ثم الرد عليه دون أي محاولة للتعالم أو التجريح.

ويضيف د. عوض: لقد تناول د. القط في مقدمته ضمن ما تناول قضية التطور الذي لحق بالشعر العربي في العصر الحديث ونقله من الشكل التقليدي إلى ما اصطلح على تسميته بـ«الشعر الجديد». كما عرض الانتقادات التي يأخذها

أصحاب هذا الاتجاه الجديد على الشكل القديم من أنه يعتمد على وحدة البيت ويعاني من تفكك أجزاء القصيدة وتكلف الشاعر فيها لكثير من الإطناب، وهي ملاحظات يسلم ناقدنا بأن كثيرا منها موجود فعلا في القصيدة التقليدية، إلا أنه يسارع مؤكدا أنها ليست في الواقع عيوبا فنية بل تعبيرا صادقا عن إدراك الشعراء القدماء لما يعرض لهم من تجارب.

ومن جانب آخر يؤكد د. حافظ المغربي في دراسته (التشكيل بالصورة وصور التشكيل في شعر عبدالقادر القط أن المضامين التي اشتمل عليها شعر القط في ديوانيه (ذكريات الشباب) لا تبتعد كثيرا عما اشتمل عليه شعر غيره ممن غلب عليهم الاتجاه الرومانسي، فهي مضامين تتناص رؤاها حول القلق - الاغتراب - الزمن - الصراع بيَن عالم الروح والجسد وغيرها مما يهوّم في الأحلام الرومانسية.

ويضيف د. المغربي: وقد شكلت هذه الرؤى صورا تميزت بالبعد عن الغموض الذي اكتنف شعر غيره من الرومانسيين فجاءت واضحة غير «ملتاثة وغائمة» على حد تعبير الشابي أحد شعراء الاتجاه الرومانسي وهو يصف بهذا الوصف صديقه أبي شادي. وقد تمثلت وسائل وصول التشكيل عنده في وسائل كثيرة أتاح له بعضهاحرية واسعة في التعبير عن مضامينه وتطويرها، وإن وقف البعض الآخر عند صورة مطروقة تند عن التجديد والابتكار والخلق، من هذه الوسائل التي نجح بها في التعبير عن رؤاه ومواقفه التي غلب عليها حدة الشعور والصراع والقلق نذكر التشخيص والتجسيد والتجسيم، ثم تراسل الحواس والمفارقة التصويرية بأنماطها المختلفة ومزج المتناقضات، ثم يأتي بقلة الرمز والذي يمكن أن نلمحه واضحا في قصيدة «انطلاق».. وقد جاءت وسائل التشكيل عنده معبرة - من خلال غلبة شعوره - عن الإحساس ونقيضه، ويتضح ذلك من خلال وسائل مثل التشخيص والتجسيد والتجسيم والتي يربط بينها الانتقال من حيز المعاني إلى الماديات، وما يسمو إلى النموذج الإنساني تشخيصا، فإن شعر د. القط قد خلا أو كاد من التجريد بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة في شعر غيره من الرومانسيين كـ علي محمود طه والهمشري والشابي، وهذا يجعلنا نقول إن عالم القط التصويري أقرب إلى المحسوسات منه إلى المجردات التي يدركها الذهن لا الحواس.. لذلك برزت في شعره في مجال التشكيل بالصورة الصور المحسوسة (البصرية - السمعية - الشمية - اللمسية - الحركية) وقد وظفها باقتدار فني وكثف وجودها في لوحات ناطقة بما يثور في نفسه.

وفي قراءتها للديوان في طبعته الأولى الصادرة عام 1957 أكدت د. منى طلبة أن د. عبدالقادر القط

ينفرد بين شعراء الوجدانية برؤية أكثر وعيا أقدر على تجاوز أي اغتراب ويعود هذا الوعي إلى عوامل عدة أهمها: صقل موهبته الشعرية بالدراسة الأكاديمية للشعر ونقده، وثانيها نهوضه بنظم ديوانه الوحيد (ذكريات الشباب) في مرحلة متأخرة (1941 - 1945) رهصت للواقعية وللتحول الاجتماعي في مصر متأخرا بذلك عن سائر الشعراء الوجدانيين الذين تراوح تاريخ معظم نتاجهم الشعري بين العشرينيات والأربعينيات، فجاء هروبهم المستغرق في عالم المثال مصداقا لأزمة تراكم الصراعات وتخبط الوعي في هذه الحقبة.

وتضيف د. منى أن مقدمة الشاعر لديوانه تقطع بصحة هذا الوعي، فالشاعر لم يقدم لشعره قدر ما أضاء المرحلة الوجدانية بأسرها، وقدر ما ناقش القضايا الحيوية للشعر العربي وأبعادها الحضارية، ومن الجدير بالتنويه أن هذا الوعي لم يكن رهن تاريخ نشر الديوان عام 1958 فحسب، كما أننا لا نجد هذا الوعي متعاليا مقحما على التجربة الشعرية، وإنما نلقاه مواكبا لها، ونتعرف إليه من خلال الصياغة الفنية المميزة للنصوص.

والقط في ديوانه يصدر عن رؤية وجدانية تعتد بالمثال والتجربة العاطفية والإدراك الذاتي للوجود، غير أنه يتقدم بالوعي الوجداني خطوة حين يهتم برصد الصراع بين المثال والواقع دون أن يجعل الاستغراق في الأول إسقاطا للثاني أو تغييبا تاما له، ودون أن ينقطع عن التيار الوجداني الذي يصدر عنه أو أن ينغمس فيه، فلا يتميز أو يتقدم، ويبدو الديوان في مجمله وكأنه قصيدة تتألف من مجموع إشعاعات تستكشف هذا الصراع وتنميه في توازن كمي بين الطرفين واهتمام موجه بمقدار لكليهما.

جسد مصري وروح عربية

أقام الفنان التشكيلي د. أحمد نوار معرضا في أتليه الإسكندرية ضم ثمانين عملا فنيا منفذا بالأبيض والأسود (بالقلم الفرشاة)، عنونه بـ(من وجوه الفيوم إلى جبل أبو غنيم جسد مصري وجسد مصر وروح عربية)، وضم ثلاثة مستويات فنية:

المستوى الأول: عشرون رسما عن وجوه الفيوم يقول عنها الفنان أحمد فؤاد سليم في تقديمه للمعرض «حين ننفذ إلى تلك الوجوه التي رسمها ببصيرتنا المحايدة، نراها وكأنها رسما أوليا لمخطط بلغ ما بلغ من البلاغة لتلك الدورة التي تمثلت في ذهنه، ثم نسخت في الصورة التي أرادها حتى صارت جسدا تكتمل روحه في تلك المسافة الفارقة بينها وبين المتلقي».

المستوى الثاني: عشرون رسما يقول عنها مقدم المعرض: «لم تكن طبعة الكف التي يقدمها نوار ضمن هذا العرض الفريد إلى جانب وجوه الفيوم التي أسلفنا القول حولها، سوى وجوه الفيوم هي بذاتها،

وجوه الفيوم التي نسخها نوار هذه المرة على هيئة باطن اليد التي هي كف يده هو ذاته. إذ جعلنا نوار نحسه ونلمسه لمسا».

المستوى الثالث: ثلاثون رسما عن جبل أبو غنيم وجرافات إسرائيل الجهنمية التي تحولت إلى كائن وحشي وآلة حرب جهنمية، يقول مقدم المعرض: «كان الاستيلاء الإسرائيلي على جبل أبو غنيم وحتى قمته الخضراء هو آخر المعاقل التي لجأت إليها الصهيونية ليس فقط لتسخير القدس وفق هواها، وإنما أيضا لتثبيت الحائط الأخير في مهمة حصار القدس، حبس للتاريخ، وللتقادمات، ولعشرات الآلاف من الأجساد التي دفنت».

وعن الفن وقضية فلسطين أقيم في متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ندوة موازية للمعرض تم من خلالها عرض فيلم (فلسطين 52 سنة احتلال، فلسطين أرض الفلسطينيين من النفورة إلى رفح) والذي يقدم العمل الفني الذي نفذ د. نوار وهي 52 مقبرة أقيمت شاهدة على عمر الاغتصاب الفلسطيني والفيلم بمحتواه وبلاغته الفنية يمثل دعوة ورسالة وجهها الفنان لتحقيق السلام العادل للشعب العربي.

حلب

بسام حسين

آلان روب غرييه الروائي الفرنسي في حلب

نصف قرن على تيار الرواية الجديدة

لم يكن نادي شباب العروبة، الذي يقع في المبنى الصغير والقديم في حي محطة بغداد في حلب، يحلم أو يظن أن أحداً من عيار (آلان روب غرييه) يمكن أن يوجد فجأة في قاعته وعلى طاولة نداوته، التي غالباً ما تدور حولها أحاديث محلية أمام جمهور قليل وتحت ضوء خافت...

هكذا وجدنا أنفسنا جميعاً وجهاً لوجه أمام الرجل الذي ربما يكون قد صنع أحد المنعطفات التاريخية المهمة في رواية القرن العشرين.

ولعل جهوداً طارئة ومصادفة، أدخلت إلى برنامج زيارته الأكاديمية إلى سوريا لقاء مثقفي حلب الذين وجدوا فيه مناسبة لإعادة الاعتبار لحلب وللثقافة وللاتصال الجسماني بالعالم، الأمر الذي يكاد أن يكون مفقوداً في مدينة يصعب على جمعياتها الثقافية أحياناً - في غياب الدعم الحكومي لها - أن تؤمن نفقات إقامة ضيف ثقافي لـ ليلة واحدة في فندق متواضع - حدث ذلك مع الشاعر السوري الكبير عادل محمود..

هكذا وبهذه الاحتفالية قدم الأستاذ محمود منقذ الهاشمي بمداخلة مقتضبة ضيف النادي الكبير (آلان روب غرييه) ولتكون مفتاحاً للحديث الشيق والطويل الذي أدلى به غرييه والذي مر خلاله على ما يشبه السيرة الذاتية للتجربة التي خاضها وزملائه نهاية الحرب العالمية الثانية والتي تمخضت عن مفترق مهم في تاريخ الرواية ذلك ما أطلق عليه (تيار الرواية الجديدة).

لم يصر غرييه كثيراً علي فكرة أن (الرواية الجديدة) نشأت كمحاولة للبحث عن وسيلة للرد علي قسوة الحرب وضميرها - أولا ضميرها - الذي ترك العالم منهكاً ومصدوماً وشرح كيف أن تجمع عدد من الروائيين مثل كلود سيمون وناتالي ساروت في دار نشر (مينوي) ساهم بدرجة كبيرة في

تأسيس تيار الرواية الجديدة ثم أفرد غرييه مقطعاً طويلاً من كلامه لعرض وجهة نظر النقد في تيار الرواية الجديدة فترة ظهورها ليسخر بشدة من أولئك الذين يتمسكون بالقديم على أنه المعيار والمثال الوحيد ثم اتخذ من روايته الغيرة نموذجاً ليحلل الأواليات الرئيسية التي تتشكل منها الرواية، مثل التضاد الداخلي والضمير السردي والتناقض الفردي.

هنا مقتطفات طويلة من كلامه بطزاجته وعفوية سرده من أجل جميع الذين فاتهم أن يسمعوه مباشرة من آلان روب غرييه:

«كان علي أن أحاول عمل شيء مميز لكي أعرف به، فلقد كان هناك كتاب مهمون ومعزولون مثل نتالي ساروت وكلود سيمون لأنهم يكتبون بطريقة تقليدية ولذلك فقد تجاهلهم النقد، إلا أن النقطة الأكثر حسماً كانت في أننا تجمعنا في دار نشر صغيرة (مينوي): (منتصف الليل) مما أدى إلى أن ينتبه النقد إلينا وأعتقد أنهم بدو كمن يتحدث عن الشيطان لكي يذكر بالمسيح، لست زعيماً لمدرسة ولكني فقط جمعت هؤلاء في «مينوي» والتي كان يقودها آنذاك (جيرون لندون) الذي اعتبر مغامراً بسبب تبنيه نشر روايات شاذة وغريبة عن السائد، عندما ظهرت الرواية الجديدة إلى الوجود، لم يكن أحد يعرف أولئك الكتاب عندما ينشرون في دار كبيرة مثل (غاليمار) لكنهم عندما تجمعوا في مينوي أصبحوا يقرأون والتفت النقد إليهم.

لقد ساهمت مينوي بشكل مؤثر في تشكل المشروع، تلك الدار التي تأسست أثناء وجود النازية في فرنسا واشتهرت بنشر الممنوعات أثناء الاحتلال النازي.

كان بيكت أول كاتب ينشر في مينوي، وعندما رفضت أعمالي في باريس توجهت إلى مينوي الصغيرة والتي استطعت أن أقنع كتابها بأن تلك الدار سوف تغير مجرى حياته.

والفكرة المهمة أن مينوي لم تكن مدرسة، ولم توحد الجمهور نحو نفس الاتجاه، بل كانوا يتجهون حيث يريدون دون الاهتمام بالرقابة.

لقد هاجم النقاد نتاجنا الروائي بدعوى أننا لا نكتب رواية حقيقية فقلنا لهم أنها رواية جديدة حقيقية.

وبما أن التجديد هو سمة أوروبية - بحسب غرييه - فلقد وعينا ومبكراً بأن اعجابنا بالقديم هو السبب الذي سيدفعنا لنكتب شيئاً مختلفاً ومضاداً له، في الصين مثلاً كانوا يطلبون من الكتاب الشباب أن يعيدوا نتاج القدامى وفي فرنسا وجد تيار نقدي يرى أن الرواية الحقيقية يجب أن تكون مثل بلزاك وديكنز ولا شيء بعد ذلك.

إنه شيء يدعو للسخرية بشدة كأن تقول لأنشتاين إن معادلاتك خاطئة لأن نيوتن قال غير ذلك، إن العالم يتغير ولا يمكن إعادة ما أنتجه الأدب قبل مئة عام.

رواياتي الأولى المحاة ثم

المتلصص لاقت عداءً من النقاد بتهمة أن هناك روايات طبيعية ولا طبيعية، ولكن رأينا أن لا شيء أكثر طبيعية من أعمال بلزاك وسيمون، إنها رواية طبيعية ولكن علاقة الإنسان بالطبيعة تتغير باستمرار.

إن رواية مثل الغيرة هي مثال مهم على ذلك النوع من الالتباس، والتضاد هو بالضبط ما تسعى إليه وعندما اختلف النقاد في معنى (جالوزي) أهو الغيرة أم الأباجور (ستارة تساعدك على أن ترى دون أن يراك أحد)، كنت في الواقع لا أقصد هذا ولا ذاك بل أقصد الصراع بينهما، أي الصراع بين الموضوعية الذاتية، هذا التناقض هو احساس موجود موجود في كل أدب خاصة الرواية الحديثة لأن التناقض من طبيعة الكائن البشري ولقد أحسست خلال حياتي بتناقضات كبيرة ولم أستطع العيش إذا لم أعمل على كل هذه التناقضات روائياً وفكرياً، والتناقض هو احساس مقلق ومزعج وعندما ينتابني فإنني أذهب إلى أعمال مطمئنة مثل بلزاك حيث الأشياء هكذا لأنها هكذا.

لقد وضعت كتابي الذي أنجزته في مطلع الخمسينات والذي أصبح مرجعاً لتيار الرواية الجديدة (نحو رواية جديدة) لأقول: إن الرواية الجديدة تسعى إلى الكلية بعكس الموضوعية، لكنها ليست ذاتية تغلق المرء على ذاته بل ذاتية متحولة إلى العالم الخارجي إنها نوع من فكرة الضمير أو الوعي الإنساني».

عند هذه النقطة اضطر غرييه للتوقف بعد ساعتين من الكلام الذي ينفتح على أسئلة مهمة وعلى فرصة كبيرة للحوار إلا أن الوقت المخصص للأمسية كان قد انتهى واقتصر الحوار على بضعة أسئلة خفيفة أجيب عليها في دقائق قليلة لنخرج ممتلئين بمادة عز وجودها وسط القحط الثقافي الذي ترزح تحته هذه المدينة رغم المحاولات الدؤوبة لأبنائها للإبقاء على خيط الحوار والاهتمام بالمعرفة والاشتراك بانجازها والذي بدا أثره واضحاً في المشهد الثقافي السوري عموماً.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف:
منى الشافعي

صدر حديثا

من
أسماك الخليج العربي
في كتب اللغة والأدب

خالد سالم محمد

الطبعة الأولى
الكويت ٢٠٠٠م

نشمي مهنا

البحر يستدرجنا... للخطيئة
(شعر)

